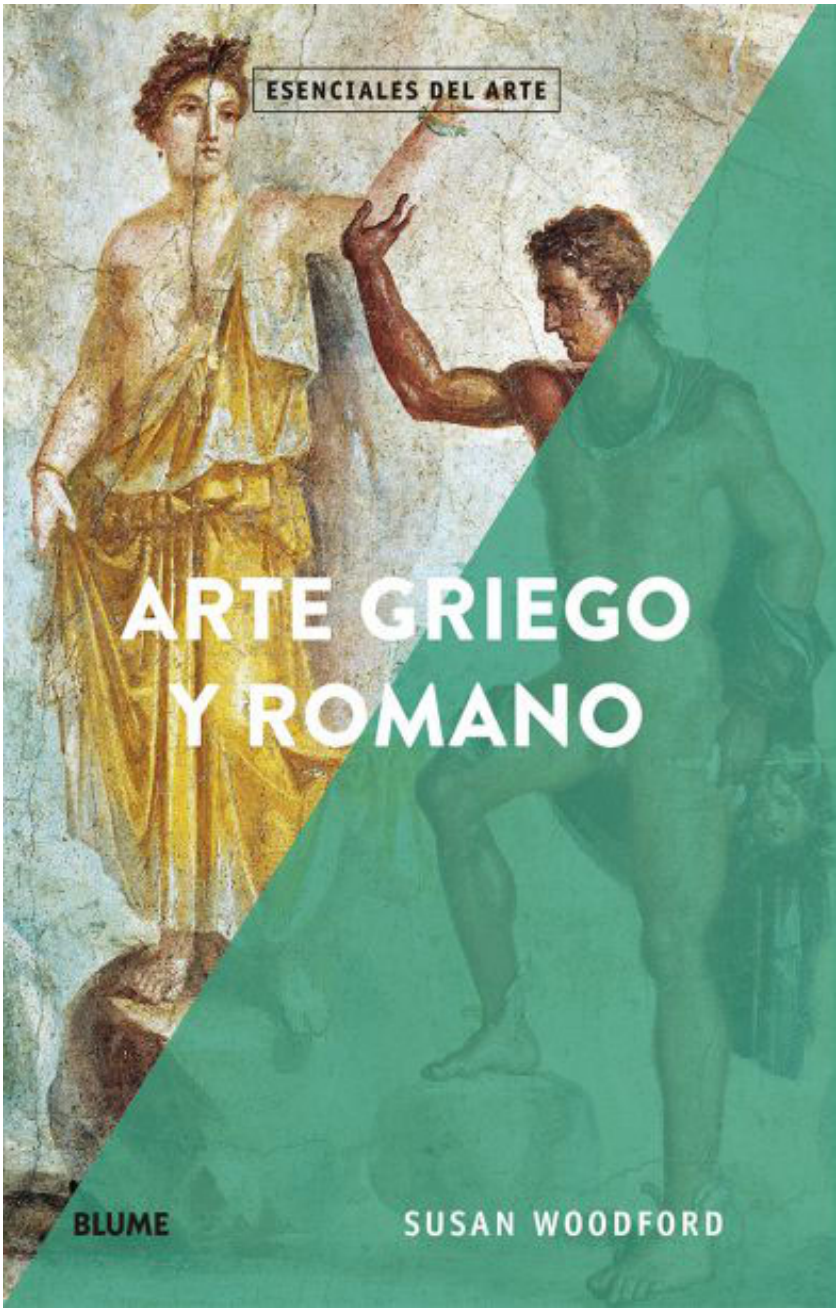
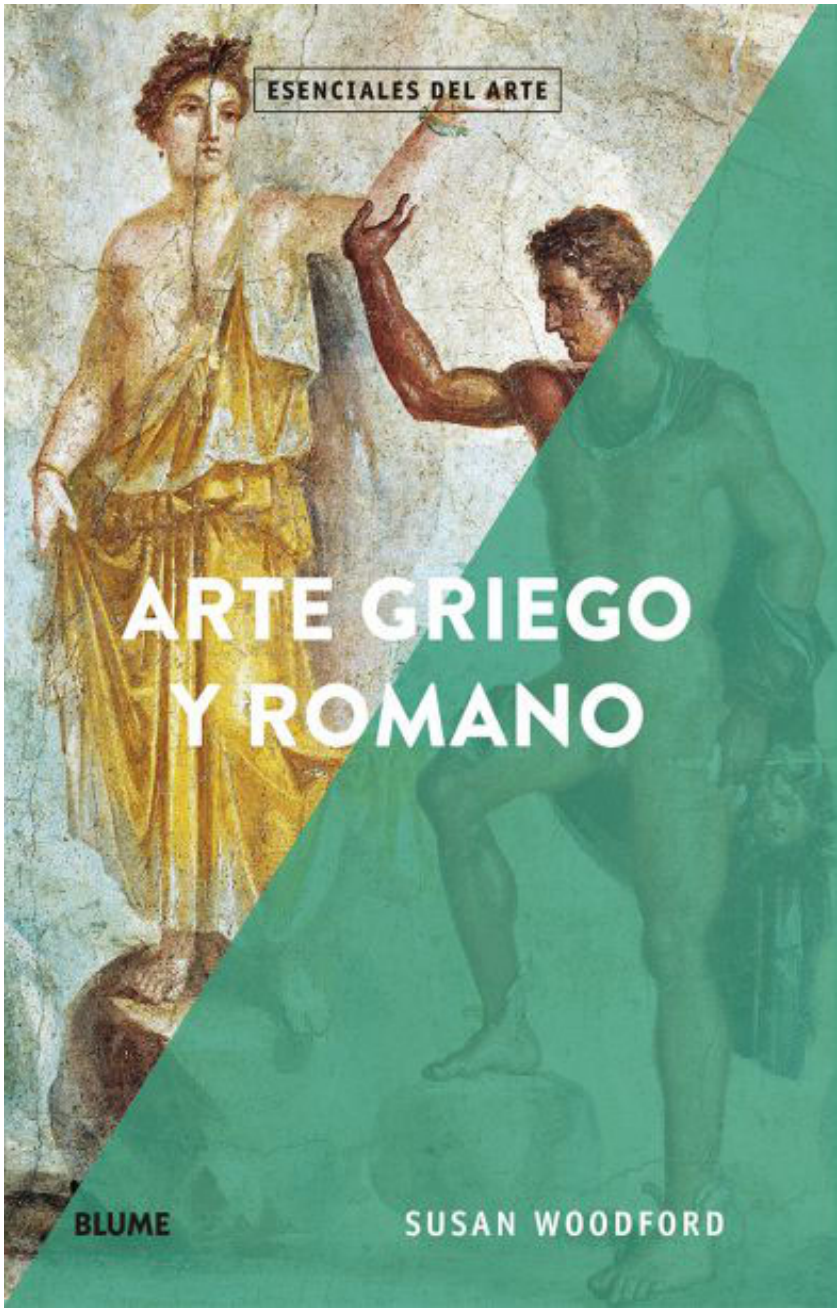

ESENCIALES DEL ARTE
ARTE GRIEGO
Y ROMANO
BLUME
SUSAN WOODFORD


ESENCIALES DEL ARTE
ARTE GRIEGO
Y ROMANO
BLUME
SUSAN WOODFORD

Progreso
Pompeya
Narrativa
Patrones
Expresión
Proces
Herculano
Relieves
Luz
Eq
Unidad
Egipcios
Homero
Conceptua
Vaso
Tragedi
Abstracto
Innovación
Toro de Creta
Tradición
Artificial
Venus

Espacio
Paisaje
Pinturas murales
Afrodita
Decoración
so de la cera perdida
Diversidad
uilibrio
Vívida
Naturalista
Estilo
a
Idílico
Antigüedad
Torso
Clásica
Anfiteatro
Piedra
Eje

ESENCIALES DEL ARTE

ESENCIALES DEL ARTE

ARTE GRIEGO Y ROMANO

BLUME

SUSAN WOODFORD

CONTENIDO

8 INTRODUCCIÓN

10 ESTATUAS DE PIEDRA:
LOS PELIGROS DEL PROGRESO

24 ESTATUAS DE BRONCE:
DESCUBRIMIENTO DE NUEVAS POSIBILIDADES

44 ORNAMENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA CON ESCULTURA:
CONCILIAR LAS FORMAS CON LAS HISTORIAS

64 LA PINTURA GRIEGA:
CREACIÓN DE IMÁGENES CONVINCENTES

82 AMPLIAR HORIZONTES:
LA INNOVACIÓN Y LA RENOVACIÓN POSTERIORES DE LA ESCULTURA GRIEGA

98 LA PINTURA CAPTA EL MUNDO VISIBLE: FIGURAS EN EL ESPACIO Y LA LUZ

110 LA ESCULTURA ROMANA: ADOPCIÓN Y ADAPTACIÓN DEL LEGADO GRIEGO

128 LA PINTURA ROMANA: USO DEL LEGADO CULTURAL PARA LA ORNAMENTACIÓN

144 UNIDAD Y DIVERSIDAD EN EL ARTE DEL IMPERIO ROMANO

159 Glosario
166 Cronología
168 Fuentes de información escritas
171 Bibliografía
172 Índice
176 Agradecimientos

INTRODUCCIÓN

Aunque el arte de la antigüedad clásica es objeto de un gran respeto y admiración, no siempre resulta fácil entender cuáles son las razones que lo justifican. Es cierto que algunas de las obras maestras griegas han sobrevivido para asombro de los espectadores contemporáneos, pero es difícil interpretar muchas otras estatuas viejas y sombrías, algunas de ellas rotas, así como fragmentos de cerámica de color marrón anaranjado. Sin embargo, estos deprimentes restos de lo que fue, en su día, un arte magnífico contienen las pistas que conducen al relato de heroicas luchas y brillantes triunfos.

En la antigüedad, la escultura y la pintura no eran meras frivolidades ornamentales; constituían iniciativas y proyectos cambiantes que eran parte de una fascinante sociedad abierta a nuevas ideas y técnicas.

La escultura era cara. Debía tener un propósito importante. Para ser efectiva no tenía que ser solo bella, sino también actualizada. Las mismas exigencias se aplicaban a la pintura, tanto en vasos como en murales, y aunque era más barata, debía demostrar su valía en el diseño y en la ejecución. En Egipto, la innovación era poco frecuente y estaba

infravalorada, pero en Grecia todo era mucho más dinámico: cambiaban los aspectos, se mejoraban las técnicas, se fijaban nuevos objetivos y se elogiaban las innovaciones. Los éxitos eran tales que, tras cierto tiempo, los griegos ni siquiera dudaron en revivir y adaptar sus obras anteriores, creando así una nueva tradición propia.

A pesar de que las diferencias entre griegos y romanos eran profundas, estos últimos profesaban una gran admiración por el arte y las ideas griegas. Al mismo tiempo que ideaban nuevas formas de arte, también reelaboraron las creaciones previas (tanto propias como las de los griegos).

En los tiempos posteriores, el arte de griegos y romanos en la antigüedad ha continuado ejerciendo una gran influencia sobre los artistas. Sin embargo, los estragos del tiempo y de las guerras lo han ido deteriorando de tal modo que su historia no es fácil de seguir, y para lograrlo, resulta necesaria una guía.

Lo que sigue es una guía de este tipo. Sígala y adquiera una nueva visión de los logros que inspiraron el arte posterior.

ESTATUAS DE PIEDRA: LOS PELIGROS DEL PROGRESO

-

Los griegos consideraban que una estatua
no solo debía representar fielmente al hombre,
sino que también tenía que ser un objeto bello

-

Hacia 1250 a. C., y durante unos 200 años, varios desastres sacudieron las tierras en torno al mar Egeo. Fueron destruidos grandes palacios, se perdieron sofisticadas obras de arte, las sociedades se colapsaron y las vidas se hicieron añicos. El país quedó asolado, despoblado y empobrecido.

En estas poco prometedoras circunstancias, hacia 1000 a. C., los griegos establecieron allí pequeñas comunidades que, finalmente, se convirtieron en ciudades-estado y empezaron a desarrollar una civilización propia.

Página anterior, izquierda: Joven griego (kurós)
h. 590–580 a. C.
Mármol, altura (sin pánto) 194,6 cm
Metropolitan Museum of Arts, Nueva York

De tamaño ligeramente superior al natural, es una de las primeras de las numerosas estatuas de mármol esculpidas por los griegos en una tradición que permaneció inalterada durante más de un siglo.

GRIEGOS Y EGIPCIOS

En algún momento posterior, a mediados del siglo VII a. C., los griegos empezaron a esculpir en mármol figuras de jóvenes de gran tamaño (página anterior, izquierda). Debieron quedar impresionados por las estatuas esculpidas en piedras más duras que habían visto en Egipto, ya que el tipo de figuras en pie que crearon estaban claramente inspiradas en los modelos egipcios (página anterior, derecha). Había algo más, incluso más importante que la inspiración que trajeron de Egipto: la técnica.

Página anterior, derecha: Escultura egipcia de Tjayasetimu
Dinastía XXVI
(664–525 a. C.)
Caliza, altura 125 cm
British Museum, Londres

Con independencia del tamaño, los egipcios esculpieron el mismo tipo de figura, que permaneció casi sin cambios a lo largo de los siglos, tanto a escala reducida, de tamaño mayor al natural o a escala gigante.

Los griegos adoptaron el método de trabajo de los egipcios

Esculpir una figura de tamaño natural a partir de un bloque de piedra no es sencillo, y cualquier intento no sistemático conduce con rapidez al desastre. Los griegos debieron darse cuenta de este hecho, pero también sabían que los egipcios habían desarrollado muchos siglos antes un método fiable para esculpir la piedra. Los egipcios dibujaban los perfiles de las figuras que querían esculpir en las tres (o cuatro) caras de un bloque de piedra: la vista frontal en la parte anterior y los perfiles en los lados. A continuación, iban eliminando material poco a poco hacia el interior de la parte frontal y de los laterales, quitando piedra hasta que alcanzaban la profundidad de la figura que habían dibujado (doble página siguiente). El dibujo se debía realizar de acuerdo con un esquema de proporciones prefijado (por ejemplo, una unidad hasta el tobillo, seis unidades hasta la rodilla, etc.), de modo que, cuando la obra estuviera terminada, coincidieran la vista frontal con las laterales.

Los griegos adoptaron el método de trabajo egipcio y, hasta cierto punto, el sistema egipcio de proporciones. Esta es la razón por la que las primeras estatuas griegas se parecen mucho a las egipcias (página anterior).

Las semejanzas en cuanto a postura y técnica resultan obvias, y las diferencias en estilo y funcionalidad son más sutiles, pero es igualmente

importante. Los escultores egipcios plasmaban una figura humana naturalista bastante convincente; la estatuaria griega es más abstracta. Es evidente que los griegos creían que una estatua no solo debía parecerse a un ser humano, sino que también tenía que ser un objeto bello en sí. Concibieron un concepto de belleza fijando tres elementos de diseño en la representación de la forma humana: simetría, repetición exacta de las formas y empleo de la misma forma a diferentes escalas.

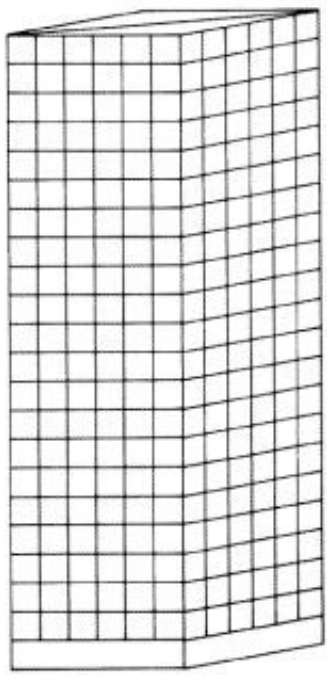
-

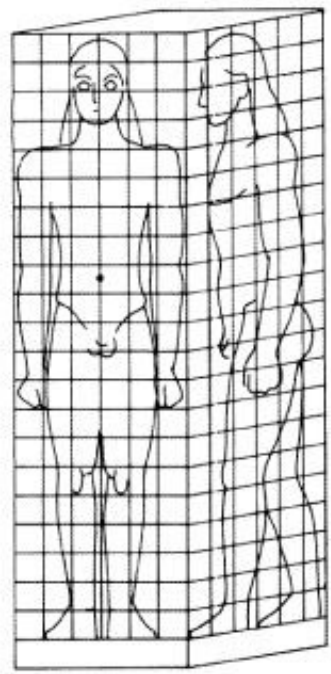
Los escultores egipcios plasmaban una figura humana naturalista bastante convincente; la estatuaria griega es más abstracta

-

Método griego primitivo de esculpir la piedra

En Egipto se han encontrado numerosas estatuas inacabadas que todavía conservaban restos de las cuadrículas. Se supone que se trata de piezas de prueba de este método de esculpir realizadas por aprendices del taller.

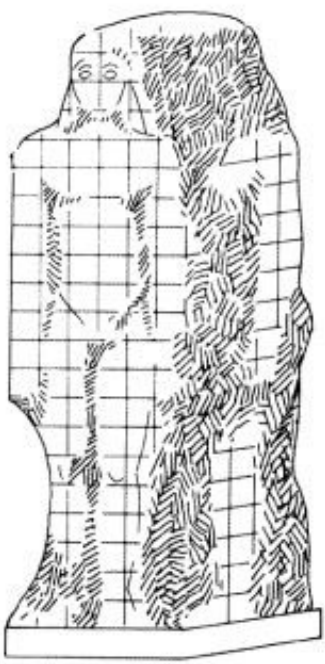




ESTATUAS DE PIEDRA

Los escultores griegos, como sus homólogos egipcios, apreciaban la simetría natural del cuerpo humano con sus pares de ojos, orejas, brazos y piernas, y subrayaban esta simetría conservando la figura erguida, mirando directamente al frente y reposando con el peso distribuido por igual en ambas piernas. Evitaban cualquier postura con curvas, giros o inclinaciones, que habrían afectado a la simetría.

Los escultores evitaban cualquier postura con curvas, giros o inclinaciones, que habrían afectado a la simetría



La simetría relativa a un eje vertical era muy fácil de conseguir, pero aquella con respecto a un eje horizontal era otro tema más complejo. La forma humana, con una cabeza en un extremo y dos piernas en el otro, crea problemas desde el punto de vista de la simetría. Los artistas griegos abordaron el problema inventando unos ejes horizontales propios bastante limitados. Imaginaron un eje horizontal que pasaba por el ombligo y, a continuación, trazaron un dibujo simétrico a ambos lados: una «V» que separaba el torso de las piernas y una «V» invertida para equilibrarla en la parte inferior del pecho (página siguiente, rojo). Imaginaron otro eje horizontal entre las clavículas y los músculos pectorales que discurre a través del pecho. Equilibraron la «W» superficial inferior de los pectorales con la superficial invertida de las clavículas (página siguiente, azul). (Se puede advertir la simetría con más facilidad si se gira el libro 90°).

-

Se ha reflexionado mucho sobre el diseño en la ejecución de una escultura

-

Los escultores repetían con exactitud ciertas formas con objeto de conseguir un modelo formal. Hacían coincidir la línea de las cejas con la de los párpados (página siguiente, marrón), y representaban el peinado como un conjunto de pequeñas protuberancias en forma de pomo, todas ellas idénticas (página siguiente, marrón). Esto resulta particularmente efectivo en la vista posterior, donde el juego de luces y sombras en el elaborado peinado contrasta con la superficie lisa del cuerpo (*véase* pág. 19, izquierda).

Un tercer recurso empleado por los escultores fue el uso de las mismas formas a escalas diferentes. Cabe señalar cómo la «W» superficial de los pectorales se repite a menor escala en las «W» superficiales sobre las rótulas (página siguiente, amarillo), y cómo la «V» que sobresale de la unión torso-piernas se repite en las «V» hundidas más pequeñas de los codos (página siguiente, verde).

Se ha reflexionado mucho sobre el diseño en la ejecución de una escultura que, a primera vista, puede parecer algo más primitiva que la de la estatua egipcia (*véase* pág. 12, derecha). El escultor griego sacrificó parte del sencillo naturalismo de su modelo egipcio con objeto de crear una obra más satisfactoria desde el punto de vista estético. A los artistas griegos les preocupaba conseguir un equilibrio entre un diseño bello y el aspecto natural, aunque, algunas veces, el equilibrio se dirigía más hacia lo abstracto, como en este caso, y, en otras ocasiones, hacia una realidad convincente.

Joven griego
(véase pág. 12, izquierda)
h. 590-580 a. C.)

La simplicidad de las formas básicas de esta estatua frontal, ligeramente adelantada, es subrayada con elegancia por la imposición de pautas simétricas o repetitivas en la superficie.

Esta estatua constituye uno de los ejemplos más antiguos de un tipo que se repitió innumerables veces durante unos cien años. Podía desempeñar tres papeles diferentes: ser la representación de un dios, una obra de arte como ofrenda a un dios o un recuerdo de un hombre, colocada, a veces, sobre su tumba. Ninguna de estas tres funciones evitaba que los artistas modificaran la forma según su criterio.

EL ACCIDENTADO CAMINO HACIA EL REALISMO

Los cambios en sí, lo que llamamos «progreso», nos parecen de lo más natural, pero en la antigüedad parecían temerarios, normalmente no deseables, y, a menudo, bastante peligrosos. La repetición de los modelos aseguraba a los escultores una aceptación segura de su obra. El cambio, incluso de un solo elemento, podía tener consecuencias imprevisibles y, a menudo, desafortunadas.

Los griegos, que siempre se mostraban atrevidos y dispuestos a correr riesgos, lo comprobaron en persona.

Desde luego, existían limitaciones técnicas en los cambios que podían introducir de una vez en cada ocasión, ya que el mármol debía ser tallado a partir del bloque de la misma manera y se tenía que diseñar la estatua de modo que no se rompiera ni desmoronara. Sin embargo,

Joven de Anávisos (kurós): frente y dorso
h. 530 a. C.
Mármol, altura 194 cm
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Cuidadosas observaciones a lo largo de dos o tres generaciones hicieron posible que el artista realizara esta estatua dinámica y enérgica.

Inferior izquierda:
Joven griego (véase pág. 12, izquierda), dorso

Inferior derecha:
Aristódikos (kurós)
510-500 a. C.
Mármol, altura 198 cm
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Es de lamentar que la cara de esta estatua, de talla fina, fuera destruida accidentalmente por el campesino que la descubrió mientras araba su campo.

dentro de estos límites, los escultores griegos empezaron a introducir cambios y a realizar, poco a poco, imágenes cada vez más naturales.

En un lapso de cien años, se había esculpido la estatua hallada en Anávisos, cerca de Atenas (véase página anterior). Esta magnífica figura, que servía como lápida de una tumba, se muestra llena de vida, y supone un gran avance hacia el naturalismo. Es incluso más natural en su aspecto que la estatua egipcia (véase pág. 12, derecha).

Pero el nuevo realismo de la estatua encontrada en Anávisos muestra cierta dualidad. En ella se modificaron las proporciones de la figura y se redondearon las formas anatómicas tradicionales que habían tenido las esculturas hasta entonces. Sin embargo, el cabello, que siempre resulta difícil representar de un modo convincente con piedra, se esculpió como

el de las esculturas precedentes. La estilizada y decorativa representación en forma de pequeñas protuberancias a modo de pomo era adecuada hasta entonces, ya que era acorde con el estilizado carácter de las figuras (*véanse* págs. 12, izquierda, y 19). Esto ya no es así en la última (*véase* pág. 18). En ella, las formas más acusadas y naturales del cuerpo contrastan con la artificial y rígida de pequeñas protuberancias en forma de pomo del cabello. Este problema surge en el momento en que los artistas empiezan a introducir cambios.

Los escultores no pudieron prever este choque de estilos. Surgió simplemente en el momento en que alteraron algunos de los elementos tradicionales. Hasta qué punto este tipo de problemas imprevistos tomó por sorpresa a los escultores se puede ver en una tercera figura

Efebo de Kritios
hacia 480 a. C.
Mármol, altura 86 cm
Museo de la Acrópolis, Atenas

La revolucionaria nueva postura corporal de esta estatua de mármol, que sugiere una tranquila relajación, contrasta con la rigidez de las figuras precedentes, que parecían estar en pie de modo hierático, incluso cuando al esculpir su anatomía se iba haciendo cada vez más convincente en sus detalles.

(véase pág. 19, derecha), de hacia 500 a. C., que es de una generación posterior a la de la última estatua (véase pág. 18).

A pesar de sus convincentes formas anatómicas, o quizá precisamente por ello, parece que haya algo que falla en esta estatua

Esta estatua era también un monumento funerario dedicado a un tal Aristódikos, y es aún más acusadamente naturalista (véase pág. 19, derecha). Es tan natural que hace que la estatua de Anávisos parezca, en comparación, casi como un globo inflado. El problema del cabello se resuelve de una manera nueva; se representa en trenzas dispuestas alrededor de la cabeza en lugar de dejarlo suelto en la espalda. Y, sin embargo, a pesar de sus convincentes formas anatómicas, o quizá precisamente por ello, parece que haya algo que falla en esta estatua de Aristódikos. Uno se pregunta: ¿por qué está en una postura tan poco natural? ¿Por qué está tan rígido?

Desde luego, la postura es una mera consecuencia del hecho de que los griegos habían aprendido de los egipcios el arte de hacer estatuas; esta fue la postura resultante de los dibujos trazados sobre el bloque. Los contornos utilizados para esta última figura no eran muy diferentes a los de las esculturas previas (véase pág. 12, izquierda, para la vista anterior; pág. 19, izquierda, para la vista posterior y pág. 23 para la vista lateral). En las obras anteriores, la postura no creaba ningún problema; solo surgen las dudas cuando las figuras resultan tan naturales. Lo que se gana en un sentido representa una pérdida en el otro.

Cada problema lleva a una solución con un mayor nivel de complejidad

La secuencia de la que nos percatamos cuando contemplamos las tres figuras, es decir, cambio, aparición de un problema, solución de este y aparición de un nuevo problema, es fundamental en la evolución y desarrollo del arte griego, y son asimismo importantes los fracasos y los éxitos a la hora de valorar la audacia de los artistas griegos. Podían haber repetido hasta el infinito las fórmulas ya consolidadas, como hicieron los egipcios, sin asumir riesgos, pero su inquietud y sentido de la aventura los llevó de un problema al siguiente. Para cada problema encontraron una solución con un mayor nivel de complejidad hasta que, por último, los griegos consiguieron formas tan convincentes que dejaron su impronta en todo el arte occidental y llegaron a los rincones más recónditos del mundo.

Efebo de Kritios **(véase pág. 20), flanco izquierdo**
h. 480 a.C.
Mármol, altura 86 cm
Museo de la Acrópolis, Atenas

Apoyar más el peso en una pierna, en vez de distribuirlo uniformemente entre las dos como en las estatuas precedentes, permitió al escultor dar al joven una sensación de relajación natural no confinada a la visión frontal, sino que se extiende a todas las vistas.

UNA SOLUCIÓN INESPERADA

El nuevo problema que surge de la naturalidad alcanzada en la estatua de Aristódikos (*véase* pág. 19, derecha), es decir, que la postura empezaba a parecer demasiado rígida, solo podía resolverse de una manera: cambiando la postura.

-

Los cambios físicos son en realidad mínimos, pero sus consecuencias son enormes

-

El escultor del llamado *Efebo de Kritios* (*véase* pág. 20 y superior), poco antes de 480 a. C., hizo eso. En lugar de mirar directamente al frente, el joven gira un poco la cabeza. En vez de apoyarse de manera uniforme sobre las dos piernas, desplaza el peso hacia la pierna posterior, levantando un poco la cadera de ese lado. Los cambios físicos son en realidad mínimos, pero sus consecuencias son enormes. La estatua cobra vida.

Los contornos dibujados en el bloque para la primera y la última de las tres estatuas (*véanse* págs. 12, 18 y 19, derecha) no eran diferentes, y los escultores pudieron utilizar el mismo esquema básico, modificando tan solo las proporciones y los detalles del acabado, durante más de

Joven griego (véase pág. 12, izquierda), flanco izquierdo
h. 590–580 a. C.
Mármol, altura (sin plinto) 194,6 cm
Metropolitan Museum of Arts, Nueva York

Durante este periodo, los escultores esculpieron inicialmente sus estatuas trabajando en torno a la figura, haciéndola surgir de acuerdo con los dibujos de la cuadrícula preliminar en los cuatro lados. Con ello, las vistas laterales se acababan con el mismo cuidado que la frontal y la posterior, transmitiendo la misma sensación de estabilidad.

un siglo. Por su parte, el escultor del *Efebo de Kritios* tuvo que hacer cuatro dibujos radicalmente nuevos (véanse pág. 20 y anterior).

Nadie había esculpido una estatua de piedra como esta.

¿Cómo pudo el escultor estar seguro de que los contornos coincidirían por completo en aquella nueva y compleja postura? ¿Cómo pudo saber que la estatua se vería bien una vez terminada?

En realidad, hubiera sido mucho más fácil experimentar con una nueva postura si la estatua hubiera sido fundida en bronce en lugar de ser esculpida en mármol.

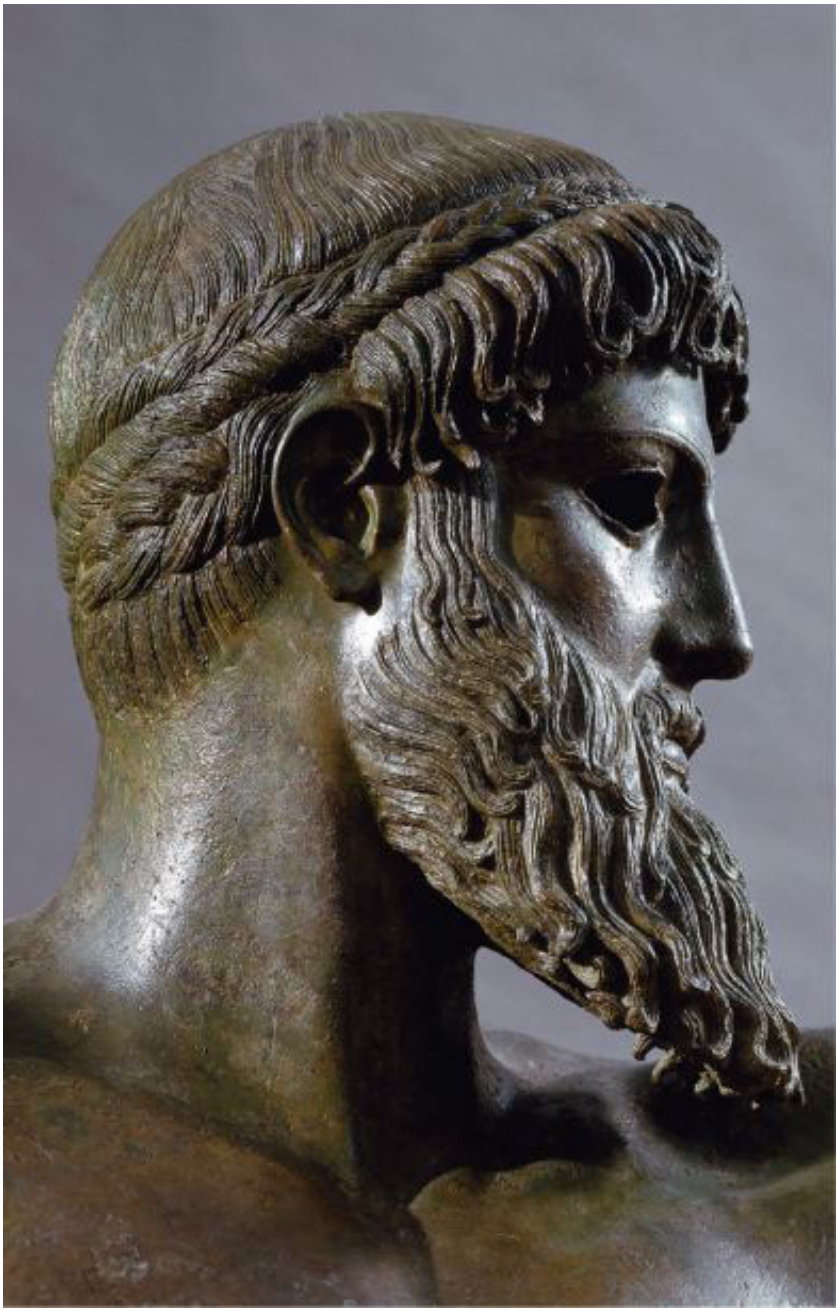
CUESTIONES CLAVE

¿Cuáles son las ventajas (o inconvenientes) de utilizar una forma ya establecida?

¿Cuáles son las ventajas (o inconvenientes) de romper con las reglas establecidas?

¿Cree que es una mejora estética cuando, con el tiempo, los escultores cambian su técnica al esculpir la musculatura en tres dimensiones?

¿Existen métodos diferentes al egipcio para esculpir estatuas de piedra?



ESTATUAS DE BRONCE: DESCUBRIMIENTO DE NUEVAS POSIBILIDADES

-

Las características mecánicas del bronce permitieron a los escultores crear estatuas en una serie de posturas antes inimaginables

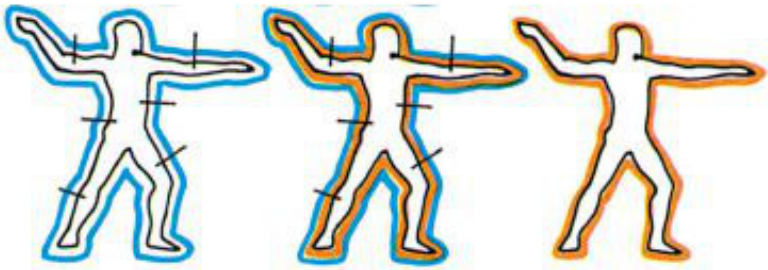
-

Método griego de fundición de bronce

Este diagrama simplificado muestra el método de la cera perdida utilizado para crear figuras de bronce huecas a gran escala. Las estatuillas pequeñas podían ser macizas, lo que era más sencillo, pero habría sido demasiado caro para las grandes figuras.

Un artista, para realizar una estatua de bronce, empieza haciendo un modelo en arcilla, lo que le permite ajustar y modificar las formas a lo largo del proceso (superior, negro). Puede moverse en torno al modelo e introducir cambios, redondeando las curvas y ajustando los perfiles, quitando, e incluso añadiendo, arcilla, algo imposible para un escultor de mármol. Una vez terminado el modelo, el artista lo recubre con una capa fina y uniforme de cera (superior, amarillo). La superficie de la cera muestra cómo será la estatua de bronce. A continuación, el artista recubre el modelo con un molde, que es básicamente de arcilla, lo bastante grueso y resistente para soportar la presión del bronce fundido. El molde se ajusta muy bien a la cera y se sujeta con firmeza en su lugar mediante varillas metálicas que se hacen penetrar en el modelo de arcilla. Después, se funde la cera, con lo que queda vacío un espacio entre el modelo de arcilla y el molde (página siguiente, superior, blanco). El bronce (una aleación de cobre y estaño) se vierte en el espacio que antes estaba ocupado por la cera (página siguiente, superior, naranja). Una vez enfriado el bronce, se rompe el molde y la figura de bronce se alisa y acaba. (El método de fusión de piezas de bronce a la cera perdida es, a menudo, mucho más complicado, ya que son necesarias salidas de aire y es poco frecuente que las estatuas se fundan en una sola pieza, pero esta descripción y los diagramas reflejan la base del proceso).

El escultor de mármol debe planificar su obra desde el principio con mucho más cuidado. Los errores resultan caros y difíciles de corregir, por lo que es imprescindible saber con exactitud lo que va a hacer antes de empezar. No tiene la libertad del escultor que trabaja con bronce.



LA GUERRA Y EL DESTINO DE LAS ESTATUAS

En 480 a. C. los persas saquearon Atenas. Esta acción fue parte del intento de los persas de conquistar Grecia. Sin embargo, fracasó, y al año siguiente, los griegos derrotaron a los invasores persas y los expulsaron de Grecia.

Los atenienses regresaron a su ciudad devastada e iniciaron su reconstrucción. Era imposible la reparación de muchas de las estatuas de mármol; sus restos se utilizaron como material de construcción o, simplemente, se enterraron. El *Efebo de Kritios* (*véase* pág. 20), que tenía la cabeza separada del cuerpo y las partes inferiores de las piernas rotas, fue enterrado, y desenterrado, a su vez, por los arqueólogos en el siglo XIX.

Los atenienses regresaron a su ciudad devastada e iniciaron su reconstrucción

La mayoría de las estatuas de bronce fueron robadas o fundidas, pero en algunos casos dejaron restos que nos informan sobre ellas. De hecho, hay pruebas de que había existido una estatua de bronce de un joven en pie con el peso cargado sobre una de sus piernas y la otra relajada, como el *Efebo de Kritios*, y que debió de ser poco antes del saqueo de Atenas, en 480 a. C.

Es fácil imaginar cómo se pudo crear una estatua de bronce semejante a la del *Efebo de Kritios* (*véanse* págs. 20 y 22), pero ¿por qué tenía que

intentar un escultor hacer algo tan novedoso y difícil en mármol? Quizá, cuando el escultor de mármol vio hasta qué punto la estatua de bronce parecía convincentemente viva con su nueva postura relajada, se sintió decepcionado con su propia estatua de mármol tradicional, aunque estuviera tan bien ejecutada como la de Aristódikos (*véase pág. 19, derecha*). ¿Por qué pareciéndose tanto a un modelo vivo carecía del soplo de la vida?

-

¿Por qué pareciéndose tanto a un modelo vivo carecía del soplo de la vida?

-

Lo cierto es que la solución podía venir de la mano de un simple cambio en la postura. Y, por tanto, decidió arriesgarse a trazar un nuevo diseño sobre el bloque. Necesitó casi un año de intenso trabajo para constatar que su intento había tenido éxito.

Es posible que tomara la estatua de bronce como modelo y como guía para sus diseños. Los detalles de la cabeza del *Efebo de Kritios*

***Efebo de Kritios* (véase pág. 20), detalle de la cabeza**
h. 480 a. C.
Mármol, altura 86 cm
Museo de la Acrópolis, Atenas

En la antigüedad, era habitual que se pintaran los ojos de las estatuas de mármol, de modo que no tenían la mirada vacía que vemos actualmente en los museos. Sin embargo, era poco frecuente que las estatuas de mármol tuvieran los ojos de otro material (vidrio o piedra de color), aunque esto fuera común en las estatuas de bronce.

(inferior) sugieren que el escultor había estudiado con atención una estatua de bronce.

Incluso la raya más ligera destaca con claridad en la superficie lisa y brillante del bronce

Por ejemplo, el cabello de la parte superior de la cabeza se representa mediante unas finas ranuras poco profundas. Esta es una de las características de la técnica del bronce, ya que incluso la raya más ligera destaca con claridad en la superficie lisa y brillante del metal. El mármol no refleja la luz con tanta intensidad; por el contrario, la absorbe de modo que se necesita un grabado mucho más profundo para que produzca sombras. Este es la razón por la que los escultores del siglo VI a. C. representaban el cabello a modo de pequeñas protuberancias en forma de pomo (*véanse págs.* 12, izquierda, y 18). También es típico de los trabajos en bronce el empleo de ojos insertados (inferior); en las estatuas de mármol, los ojos se solían pintar.

***Zeus del cabo Artemisio* (*véase pág.* 30), detalle de la cabeza**
h. 460 a. C.
Bronce, altura 209 cm
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

El definido perfil de este Zeus expresa su poder y autoridad incluso sin la mirada que debió emanar de sus ojos coloreados insertados.

Zeus del cabo Artemisio
h. 460 a. C.
Bronce, altura 209 cm
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

En este periodo se evita sistemáticamente la simetría, como se puede ver en el modo en que el brazo estirado se contrapone a la pierna flexionada en uno de los lados y la pierna estirada con el brazo doblado en el otro.

Zeus del cabo Artemisio (véase página anterior), vista lateral
h. 460 a. C.
Bronce, altura 209 cm
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Mientras que la visión frontal del dios es magnífica, la vista lateral hace que parezca ininteligible.

En resumen, como podemos ver, este intento del escultor tuvo éxito; no sabemos cuántos fracasaron.

MAYOR AUDACIA, NUEVOS PROBLEMAS

Los griegos habían creado, pues, un nuevo tipo vívido de estatua. Hasta entonces no se había visto nada parecido. Hizo que la gente observara las estatuas desde un nuevo punto de vista, aplicara nuevas normas y se hiciera nuevas preguntas, como: ¿qué está haciendo esta estatua?, ¿se mueve o está estática?

Los escultores no se habían enfrentado nunca a tales preguntas durante el siglo VI a. C., pero en los inicios del siglo V se habían convertido en temas fundamentales.

Los artistas de los inicios del siglo V a. C. estaban muy interesados en la caracterización

La respuesta en el caso del *Efebo de Kritios* (*véase* pág. 20) era evidente; estaba indudablemente en reposo. Otros escultores intentaron explorar justo lo opuesto: enfatizar el movimiento. Esto es lo que logró el bronce de Zeus hallado en el mar frente al cabo Artemisio (página anterior). Representa al dios en el transcurso de una vigorosa acción en el momento en que lanza sus rayos a un enemigo invisible.

Cuando los escultores esculpieron jóvenes en el siglo anterior, no se plantearon preguntas relativas a su carácter y edad; en este sentido, sus estatuas eran todas muy parecidas. Por el contrario, los artistas de principios del siglo V a. C. estaban muy interesados en la caracterización de los hombres o dioses que representaban, y utilizaron todos los medios en su poder para diferenciarlos en términos de edad y personalidad. Para constatarlo basta comparar la cabeza del joven y tierno *Efebo de Kritios* (*véase* pág. 28) con la del magnífico y maduro *Zeus del cabo Artemisio* (*véase* pág. 29). No se trataba tan solo de añadir una barba: en el siglo VI a. C., los escultores a veces lo hacían para mostrar que se trataba de una persona de más edad. Ahora se ha establecido una distinción profunda y reflexiva entre la adolescencia temprana y la plena madurez. (Ambos, por supuesto, parecían mucho más convincentes cuando todavía tenían los ojos en su lugar).

Se podía conseguir la postura expandida y abierta del *Zeus del cabo Artemisio* (página anterior) gracias a que las propiedades mecánicas del bronce hacían posible que las extremidades se extendieran con libertad sin soportes de un modo que sería inimaginable con el mármol, donde el peso

de la piedra y su poca flexibilidad harían que se pudieran romper con facilidad. Esta es una de las razones por las cuales los mejores escultores del siglo V a. C. prefirieron trabajar con bronce. Y, como se observa en esta estatua, la calidad de su trabajo podría ser muy elevada.

Sin embargo, como ya hemos visto, hacer algo nuevo puede desequilibrar fácilmente la coherencia de una obra de arte, y es muy posible que surjan problemas imprevistos.

El *Efebo de Kritios* (véanse págs. 20 y 22) y las estatuas más antiguas (véanse págs. 12, izquierda, 18 y 19) se podían apreciar y entender vistas desde sus cuatro lados, pero el *Zeus del cabo Artemisio*, a pesar de ser espléndido en sus vistas anterior y posterior, resulta patéticamente ininteligible en los lados (véase pág. 31). Este defecto fue la consecuencia inesperada de un gran logro.

Discóbolo
Original en bronce de Mirón, h. 450 a. C.
Copia romana
Mármol, altura 125 cm
Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme

En esta famosa estatua se siente magistralmente la tensión de un resorte en compresión. Era muy popular entre los romanos, que la consideraban a menudo una estatua ornamental, y que también la adaptaron para utilizarla en altorrelieves.

Coetáneo al *Zeus del cabo Artemisio* (segundo cuarto del siglo V a. C.), pero mucho más famoso, fue el *Discóbolo* del escultor Mirón de Eleúteras. Su fama fue tal que, varios siglos más tarde, los romanos encargaron copias. Sin embargo, en lugar de caras copias de bronce, las prefirieron de mármol, que eran mucho más baratas.

No obstante, una estatua tan delicadamente equilibrada no podía sostenerse sin ningún soporte, por lo que tras el atleta colocaron un tronco de mármol para soportar la pesada masa y evitar que se rompiera por los tobillos. En un principio, esta adición no desfiguraba tanto la obra como lo hace en la actualidad, ya que las estatuas de mármol se pintaban, y el color del tronco de soporte sería tan discreto que pasaría casi desapercibido. También se pintaban las pupilas de los ojos, lo que daba más vida y expresión a las estatuas; la mirada vacía que vemos en la actualidad

Estatua en un jardín
h. 70 a. C.
Mural romano, altura de la estatua con el pedestal, unos 210 cm
Casa di Venere nella conchiglia, Pompaya

Este mural romano que reproduce una estatua de mármol, utilizado para decorar un jardín, muestra la importante diferencia que introduce la adición de los colores en los detalles de la cara y el ropaje, dando vida a las esculturas de la antigüedad.

en los museos es consecuencia de la desaparición de la pintura con el tiempo. También se pintaba el cabello, se teñían los labios y se decoraban los ropajes. Podemos hacernos una idea de una antigua estatua de mármol con su pintura original intacta en un mural pompeyano que representa una estatua en un jardín.

El bronce original del *Discóbolo* de Mirón ha desaparecido; la mayoría de las estatuas de bronce se fundieron en cierto momento, por accidente o a propósito, por lo que tenemos la suerte de disponer de las copias romanas. Aunque no transmiten la belleza completa del original, nos proporcionan una importante información sobre su diseño.

-

Capta el instante en que el discóbolo está en su postura extrema previa al inicio del lanzamiento

-

La elección del momento de la acción que representa es perfecta. Capta el instante en que el discóbolo está en su postura extrema previa al inicio del lanzamiento, justo antes de empezar a girar para lanzar el disco. Sin embargo, aunque la postura representa un instante, no es en absoluto inestable.

Los griegos querían que sus estatuas no fueran tan solo representaciones de personas, sino que debían proporcionar un placer

Discóbolo
Original en bronce
de Mirón, h. 450 a.C.
Copia romana
Mármol, altura 125 cm
Museo Nazionale Romano,
Palazzo Massimo alle Terme

estético. En el siglo VI a. C., empleaban la simetría y la repetición de formas para conseguir unos bellos efectos (*véase pág. 17*). Ahora, todo esto estaba pasado de moda. De hecho, se rechazan sistemáticamente en el diseño del *Discóbolo* (inferior). Adviértase la manera sistemática con la que se evitan las simetrías. El lado derecho de la estatua está dominado por el trazo de una curva continua, casi ininterrumpida (página anterior, línea blanca continua), el lado izquierdo por un puntiagudo zigzag (página anterior, línea blanca de puntos); el lado derecho es cerrado, el izquierdo, abierto; el derecho es liso, y el izquierdo, angular. La simplicidad de las formas principales, el gran arco y las cuatro líneas rectas que se cruzan casi en ángulo recto proporcionan armonía a la figura en movimiento. El torso se ve desde el frente y las piernas desde los lados, de tal modo que las características más importantes de cada una de ellas se presentan al mismo tiempo. Tanto la representación como el diseño resultan maravillosamente claros.

Adviértase la manera sistemática con la que se evitan las simetrías

Discóbolo
Original en bronce de Mirón, h. 450 a. C.
Copia romana
Mármol, altura 125 cm
Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme

Pero ¿qué ocurre con el problema que surgió de la postura activa del *Zeus del cabo Artemisio*, la torpeza de la vista lateral (*véase pág. 31*)? Por desgracia, continúa estando presente, quizá incluso de una manera exagerada. La vista lateral que muestra el pecho y las piernas en sus aspectos menos característicos está tan comprimida que resulta difícil entender lo que la figura hace realmente; la acción resulta casi incomprensible (inferior, izquierda).

Fueron los artistas de la siguiente generación (h. 450-420 a. C.) los que afrontaron estos problemas.

LA SOLUCIÓN CLÁSICA

La solución clásica fue formulada por Policleto, un escultor de bronce de Argos. Hizo una estatua de un hombre portador de una lanza (*Doríforo*), y escribió un libro (que se ha perdido) en el que explicaba los principios en los que se basó. Por desgracia no se han conservado ni la estatua ni el libro. De nuevo, debemos intentar hacer deducciones a partir de las copias de mármol que dieron tanta fama a esta estatua (*véanse págs. 36 y 37, izquierda*).

Se ha introducido mucho arte en una estatua que parece carecer de él

Doríforo
Original de Policleto
en bronce, h. 440 a. C.
Copia romana de mármol,
altura 212 cm
Museo Archeologico
Nazionale, Nápoles

No hay duda de que la estatua original de bronce tenía una mayor sutileza de formas y había acentuado los contrastados lados del torso. Se ha perdido mucho en esta insensible copia.

Página siguiente, superior: *Doríforo* (véase pág. 36), lado izquierdo
Original de bronce,
h. 440 a. C.
Copia romana
Mármol

Página siguiente, inferior: *Doríforo* (véase pág. 36), lado derecho
Original de bronce,
h. 440 a. C.
Copia romana
Mármol

Las vistas laterales, así como la frontal, son relajadas y serenas, captando la sensación de una breve pausa en medio de un movimiento continuo.

El *Doríforo* se representa dando un paso; una pausa momentánea combina la estabilidad con una sensación de movimiento potencial. La acción es menos vigorosa que la del *Discóbolo*, lo que ayudó a Policleto a resolver el problema de las vistas laterales. Aunque ambas poseen características diferentes, cada una de ellas es armoniosa y lúcida en sí misma.

El lado izquierdo (izquierda, superior) es angular, y la intensidad del brazo flexionado se corresponde con la flexión de la relajada pierna izquierda. En contraposición, el lado derecho (izquierda, inferior) es lineal, con la verticalidad de la pierna que soporta el peso, a la que le sigue la verticalidad del brazo. El giro de la cabeza aporta un interés adicional, un tema que fue apreciado por un escultor posterior, que esculpió un relieve (inferior) y utilizó en su provecho este detalle del *Doríforo*.

Además, Policleto había creado algo más nuevo con el torso de su estatua. El *Doríforo* sostiene la lanza en su mano izquierda (la derecha del observador), de modo que su hombro izquierdo en tensión está ligeramente levantado pero, al mismo tiempo, su cadera izquierda cae un poco debido a que la pierna, relajada, no soporta ningún peso. En consecuencia, el lado

Derecha: relieve de Argos
Siglo IV a. C.
Mármol, altura 61 cm
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Un escultor del siguiente siglo adoptó de manera inteligente la vista lateral del *Doríforo* para su relieve de un hombre con un caballo.

izquierdo del torso está algo extendido. En el lado derecho, la pierna que soporta el peso hace que la cadera esté algo más alta, mientras que el hombro del brazo relajado está algo más bajo, con lo que el lado derecho del torso, entre la cadera y la axila, está contraído.

La oposición en diagonal de miembros relajados y en tensión, y el contraste de los lados del cuerpo extendido y contraído que crean una sensación de respuesta orgánica con el torso se denomina *contrapposto*. Este efecto ha sido utilizado una y otra vez en toda la historia del arte por su efectividad para aportar una sensación de equilibrio orgánico, equilibrio dinámico y vitalidad controlada a las estatuas de piedra o bronce, así como a las pinturas.

¡Cuán diferente es del equilibrio estático de las estatuas del siglo VI, cuyos lados derecho e izquierdo eran esencialmente imágenes especulares una de otra! Fue un invento fundamental, nunca visto hasta entonces, pero que fue muy apreciado a partir de aquel momento.

Se ha introducido mucho arte en una estatua que parece carecer de él. La perfecta armonía alcanzada en esta obra no hizo aparecer problemas nuevos o imprevistos. Fue la solución clásica.

Página siguiente, izquierda: figura femenina drapeada (Diosa de Berlín)
h. 570 a. C.
Mármol, altura 192,5 cm
Antikensammlungen, Staatliche Museen, Berlín

Al principio, los escultores no veían la manera de sugerir la presencia del cuerpo humano que se ocultaba bajo el drapeado.

Página siguiente, derecha: figura femenina drapeada (kore)
h. 520-510 a. C.
Mármol, altura 55,3 cm
Museo de la Acrópolis, Atenas

La viveza expresión del rostro y el complejo drapeado consiguen animar una figura básicamente estática.

ELECCIÓN DE ESTILO Y MODAS

Aunque a los griegos de los siglos VI y V a. C. les gustaba representar a los hombres desnudos, tal como se mostraban cuando se ejercitaban en el gimnasio, nunca se veían mujeres decentes desnudas. Por ello, los artistas se centraban en estatuas de mujeres vestidas. Las griegas solían utilizar vestidos sueltos que se podían drapear de muy diversas maneras según el gusto de cada una.

También los artistas tenían una gran libertad a la hora de representar el drapeado. Este, en todos los períodos, ofrecía amplias variedades de expresión, lo que daba a los artistas la posibilidad de reflejar estados de serenidad o agitación de acuerdo con el ambiente que querían reproducir en la escena que se representaba y acorde con la moda de los tiempos.

Hubo tiempos en los que se daba preferencia a la simplicidad, y otros en los que se daba más valor a la riqueza y la sofisticación

Parece, con frecuencia, que los cambios en los gustos tienen un ritmo interno propio, casi independiente de otros factores. Hubo tiempos en los que se daba preferencia a la simplicidad, y otros en los que se daba más valor a la riqueza y la sofisticación. Vemos estos cambios en las modas actuales, pero también sucedieron en el arte antiguo.

Aunque una estatua de una mujer vestida puede ser totalmente de piedra, algunas partes debían tener el aspecto de una persona viva, y otras, el de un tejido inanimado y con pliegues (*véanse* páginas 37, 40 y 43). Los escultores en el segundo cuarto del siglo VI a. C. (575-550 a. C.) podían dotar de cierta vivacidad el rostro, los brazos y los pies de sus esculturas (superior, izquierda), pero los vestidos constituían una especie de zona muerta, que solo pretendía mostrar cierto orden y una decoración de colores complementaria. Los múltiples pliegues verticales esculpidos en la piedra ni reproducen la caída natural de las telas ni sugieren la presencia de un cuerpo femenino vivo bajo estos.

En el último cuarto del siglo VI a. C. (h. 525 a. C.), los artistas habían realizado grandes progresos. Sugieren la presencia, bajo elaborados pliegues, de unos senos henchidos, un estrecho talle y unos muslos bien

Figura femenina drapeada (Atenea)
De la metopa Atlas en Olimpia, h. 460 a. C.
Mármol, altura 114 cm
Museo Arqueológico, Olimpia

A pesar de que el drapeado no es más que una pieza de piedra, se ha logrado que tenga el aspecto de un tejido pesado que envuelve el cuerpo de una mujer real en reposo.

redondeados (pág. 39, derecha). Incluso eran capaces de diferenciar dos tipos de tela: una ropa interior suave y crujiente (pintada de un color más oscuro) y un pesado manto de lana dispuesto en diagonal.

Los escultores podían crear figuras femeninas con un drapeado tal que se veían como mujeres vivas ataviadas con ropajes de tejidos suaves

En la primera mitad del siglo V a. C. (h. 460 a. C.), los escultores eran capaces de esculpir estatuas que parecían mujeres reales vestidas. Incluso algunas figuras en relieve muestran lo bien que podían integrar el cuerpo y el drapeado, y lo bien tratados que eran ambos (página anterior). Aunque se puede ver muy poco del cuerpo, la caída asimétrica de los pliegues verticales de la falda y el ligero desplazamiento del material sobre el pecho sugieren de una manera convincente la presencia de un cuerpo.

Esto contrasta con lo que logró el artista que esculpió la llamada *Venus Genetrix* (conocida únicamente a través de las copias romanas; *véase* pág. 43) a finales del siglo V a. C., que hizo el drapeado tan sutil que se revela el cuerpo de la diosa como si estuviera casi desnuda. En la estatua original, la pintura debió mostrar con claridad lo que estaba cubierto y lo que estaba desnudo, exhibiendo de manera espectacular el pecho que quedaba descubierto.

La naturaleza, el diseño, la moda; todos exigen algo al escultor

En menos de dos siglos, los escultores habían desarrollado técnicas y fórmulas que les permitían crear figuras femeninas con un drapeado tal que se veían como mujeres vivas ataviadas con ropajes de tejidos suaves. El progreso en la habilidad de representación naturalista es muy marcado.

También lo son los cambios en la moda. En la primera mitad del siglo VI a. C., el drapeado era muy simple (*véase* pág. 39, izquierda). A finales de siglo, ya es más complicado y ornamentado, con fuertes acentos diagonales, una multitud de pliegues que iban en diferentes direcciones y una vívida sugerencia del cuerpo bajo estos últimos (*véase* pág. 39, derecha). A principios del siglo V a. C., hay una reacción y un retorno a un estilo de vestido más severo, que cubre y oculta, cayendo en pesados pliegues verticales (página anterior). Sin embargo, a finales de siglo, se requería algo más animado (*véase* pág. 43). Se vuelve a introducir un fuerte acento diagonal en la parte del vestido que se desliza desde el hombro que, en términos de diseño, es muy similar a la capa por debajo

del pecho (pág. 39, derecha) y varios pliegues animados contrarrestan la simple caída vertical de la tela; ahora también se revela de nuevo el cuerpo. Estos cambios de gusto son casi independientes del progreso continuo en la representación naturalista.

-

Los factores que influyeron en el desarrollo del arte griego son muy numerosos y complejos

-

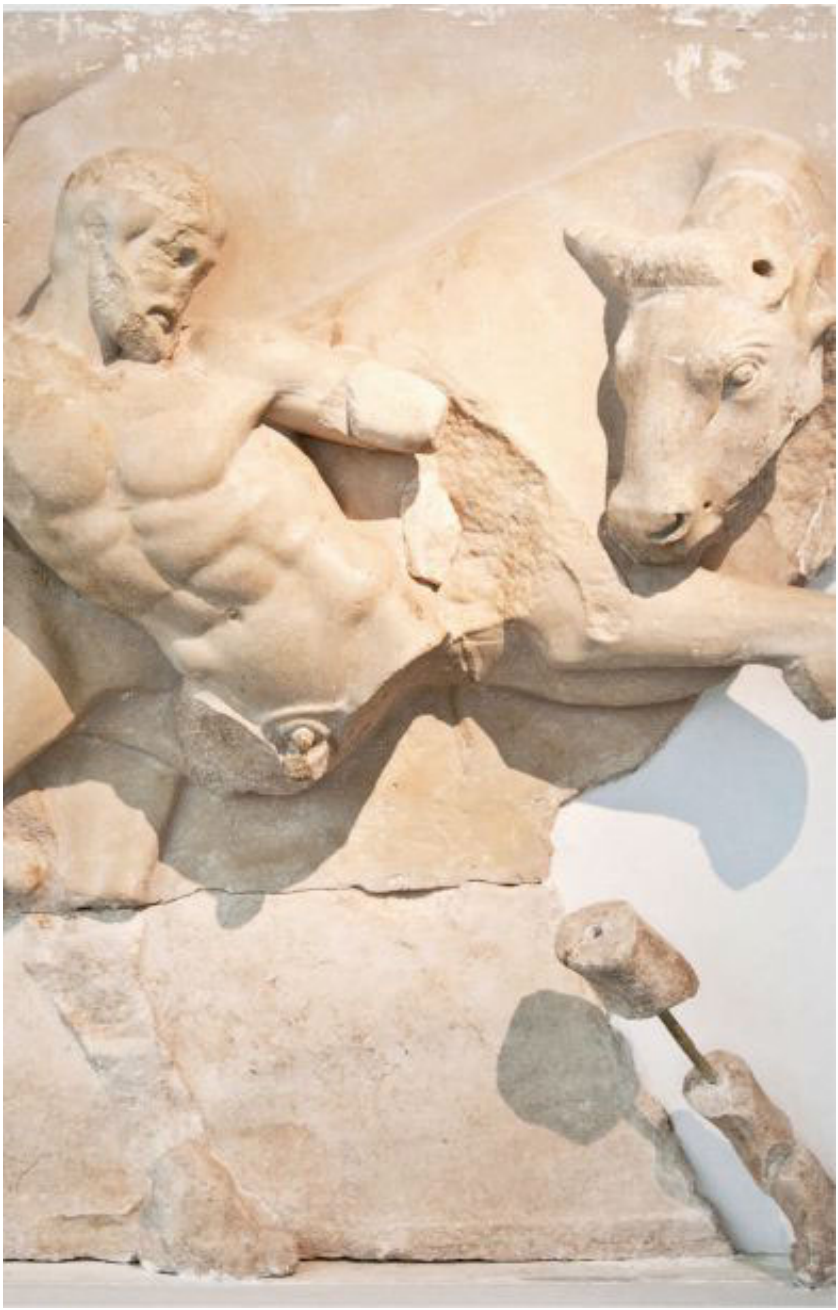
La naturaleza, el diseño, la moda; todos exigen algo al escultor. Los factores que influyeron en el desarrollo del arte griego son muy numerosos y complejos. Sería injusto con los artistas y sus logros simplificar la situación en la que se encontraron y la multitud de condiciones que debieron satisfacer con tanta valentía.

CUESTIONES CLAVE

¿Cuándo es más conveniente hacer estatuas de mármol y no de bronce?
¿Por qué es más difícil para los escultores representar una figura cuyo peso no está distribuido uniformemente sobre las dos piernas que cuando se apoya con firmeza en una posición más simétrica?
¿Cuán importante es que una estatua de una figura drapeada sugiera el cuerpo que se oculta bajo el vestido?
¿El drapeado es capaz de transmitir emociones?

Figura femenina vestida (Venus Genetrix)
Original griego de mármol, h. 410 a. C.
Copia romana
Mármol, altura 164 cm
Louvre, París

Los escultores fueron creando gradualmente un efecto de drapeado tan sutil que parece que el cuerpo sea visible bajo el vestido. En la antigüedad, la adición del color pudo señalar con claridad que la figura no estaba tan desnuda como puede parecer en la actualidad. Vale la pena señalar que el contrapposto inventado por Policleto para una figura masculina en acción se ha utilizado aquí con inteligencia para una mujer en reposo, cuya única animación es la acción de levantar su velo.

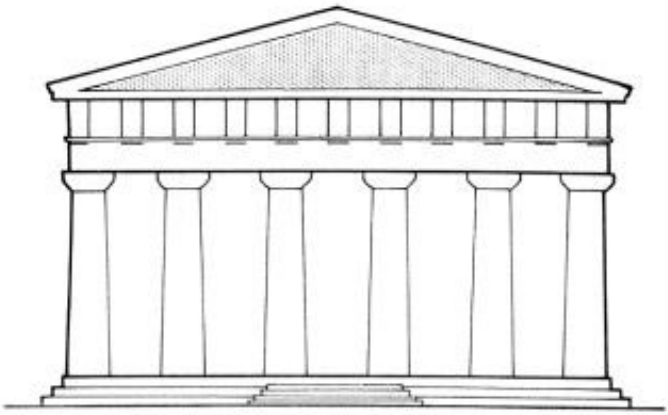


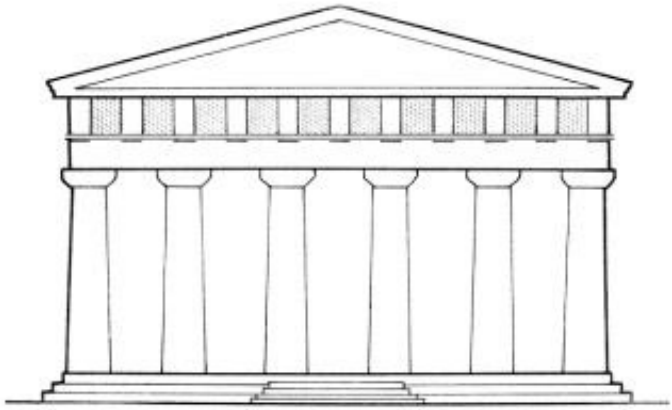
ORNAMENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA CON ESCULTURA: CONCILIAR LAS FORMAS CON LAS HISTORIAS

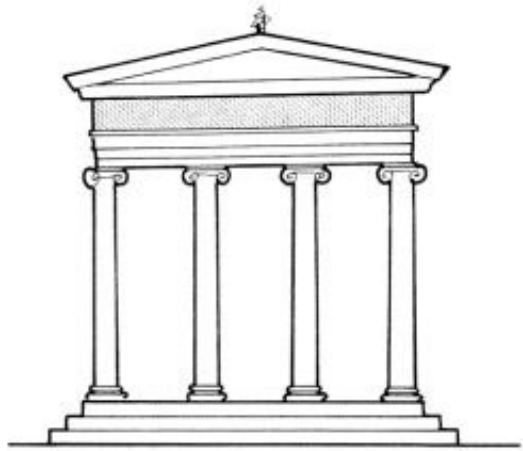
-

No es fácil disponer las figuras para ocupar un determinado espacio, narrar una historia y hacerlo de manera coherente

-







Las áreas sombreadas en los dibujos señalan la ubicación de los frontones (página anterior, superior), las metopas (página anterior, inferior) y los frisos (superior).

La sencilla geometría de la arquitectura producía una belleza intrínseca, pero los templos podían parecer fríamente austeros e inhóspitos si no se decoraban de una manera adecuada. Por ello, y desde el principio, los griegos ornamentaron sus edificios con esculturas.

El primer requisito de esta escultura arquitectónica fue aportar una decoración bella. Los motivos geométricos o florales podían servir a este propósito de manera simple y elegante, pero los escultores griegos buscaron con audacia soluciones más interesantes.

ESPACIOS Y FORMAS PARA LA ORNAMENTACIÓN

En los templos griegos había tres zonas que invitaban a una ornamentación esculpida: los frontones rectos en los dos extremos de la cubierta a dos aguas, las metopas casi cuadradas (características del orden arquitectónico dórico) y los largos y estrechos frisos (asociados por lo general al jónico). Estas tres zonas se muestran sombreadas en los dibujos (página anterior y superior). Escultores innovadores decidieron ocupar esos espacios con imágenes de sus estimados mitos, decisión que planteó algunos desafíos interesantes.

LOS FRONTONES Y SUS PROBLEMAS

Un frontón tiene la forma de un triángulo isósceles de escasa altura. Es difícil insertar figuras en su superficie que ocupen el espacio con armonía, cuenten una historia y lo hagan de un modo coherente. Esto resulta obvio al ver las dificultades que tuvo el artista que esculpió grandes figuras en relieve para ornamentar el frontón del templo de Artemisa en Corfú los primeros años del siglo VI a. C. (h. 580 a. C.; superior y página siguiente). El centro más alto del triángulo lo ocupa una gran gorgona, cuyas terroríficas facciones se consideraban efectivas como protección contra los espíritus malignos. Sin embargo, su papel iba algo más allá de ser una guardiana; también formaba parte de una historia. Esta gorgona era Medusa, cuyo destino era el de ser decapitada por el héroe Perseo. En el momento de su muerte dio a luz a dos descendientes: Pegaso, el caballo alado, y Crisaor, un héroe gigante. Ambos brotaron de su cuello en el momento en el que le cortaban la cabeza. Su postura con una rodilla en tierra significa que Medusa está huyendo de Perseo (que no está representado), mientras que el final desdichado de su intento se refleja con la presencia de sus dos descendientes: Pegaso a la izquierda y Crisaor a la derecha.

Reconstrucción del frontón occidental del templo de Artemisa, Corfú
h. 580 a. C.

Medusa era la única mortal entre las tres hermanas gorgonas; todas ellas tenían unas facciones tan horribles que, con solo mirarlas a los ojos, quien lo hacía se convertía en piedra. La imagen de la cabeza de una gorgona se utilizaba en ocasiones en diversos contextos como medio para ahuyentar a los espíritus malignos.

-

El frontón es soberbio desde el punto de vista ornamental; desde el narrativo es incoherente

-

Medusa y sus dos hijos están flanqueados por dos panteras agazapadas. Estas no tienen la doble función simultánea de protección del templo y recordar un mito; son simplemente guardianas del templo cuya postura reclinada les permite acomodarse con holgura en el complicado perfil del frontón.

En las esquinas se encuentran acumuladas varias figuras pequeñas. Las de la izquierda pertenecen a la historia de la caída de Troya: el rey Príamo, sentado, está a punto de ser asesinado por el griego que lo ataca. Tras él se encuentra un troyano muerto. Las figuras de la esquina derecha son protagonistas de la batalla entre los dioses y los gigantes. El gran dios

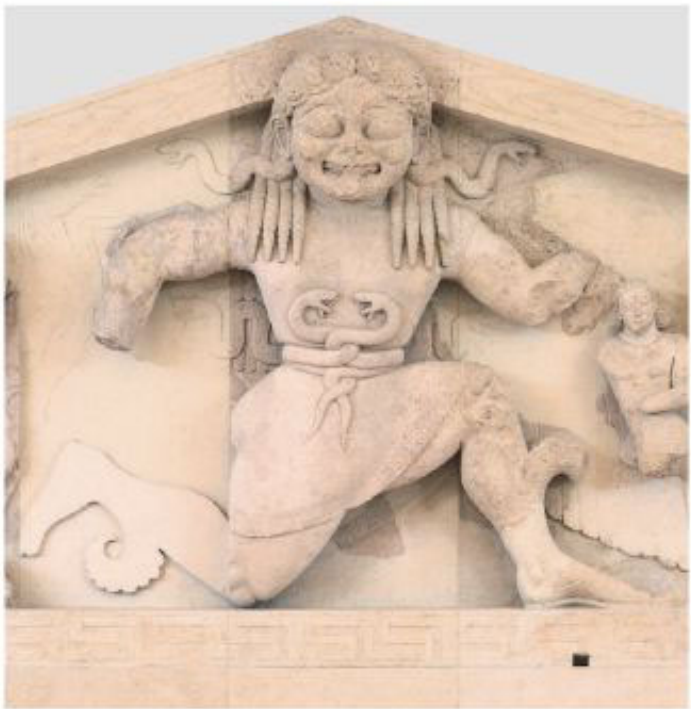
Página siguiente: figuras centrales del frontón occidental del templo de Artemisa, Corfú
h. 580 a. C.
Caliza, altura 318 cm
Museo Arqueológico, Corfú

Medusa es representada huyendo y, al mismo tiempo, dando a luz a sus dos descendientes, Crisaor (a la derecha) y Pegaso (a la izquierda), del que solo queda su pata delantera apoyada en el hombro de su madre.

Zeus, blandiendo su rayo, ha puesto de rodillas a un gigante. Otro yace en la esquina en decúbito supino.

El frontón es soberbio desde el punto de vista ornamental; desde el narrativo es incoherente. Se narran tres historias sin relación alguna entre sí y a escalas por completo diferentes. Es posible que a los fieles que veían el frontón en el momento en que se hizo no les molestaran en absoluto todas estas irregularidades. Les podía satisfacer simplemente reconocer las tres historias y disfrutar con cada una de ellas en sí misma. Tal vez no habrían pensado en el frontón como en un espacio único en el que debería aparecer una imagen unificada de la realidad.

Pero pronto surgió la demanda de representaciones convincentes y coherentes, incluso dentro del incómodo marco triangular.

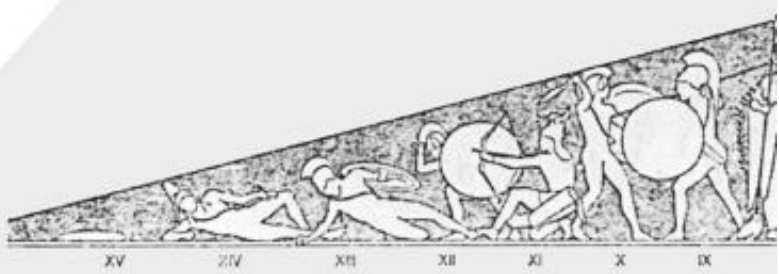


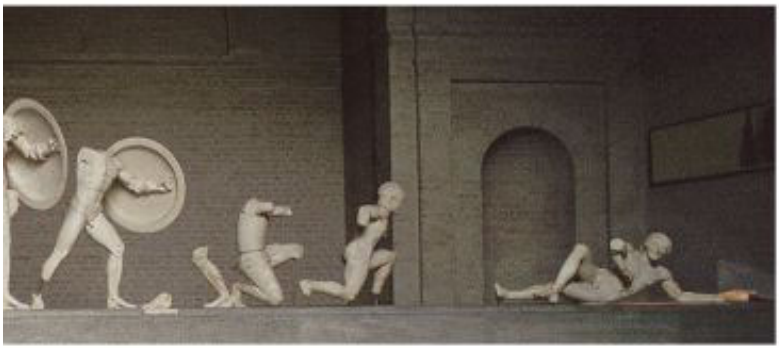
Hemos visto que, cuando los griegos contemplaban la estatua de un hombre, y, a la inversa de lo que hacían otros pueblos, consideraban que tenía que parecerse a un hombre real, y esta es la razón por la que, para satisfacer esta exigencia, se fueron creando imágenes cada vez más realistas. Los griegos pensaron lo mismo en lo relativo a los frontones. Al principio se mostraron satisfechos con un diseño agradable y un conjunto de historias representadas por actores grandes o pequeños, según fuera el espacio disponible. Pero, con el tiempo, empezaron a ver el frontón como una especie de escenario en el que se tenía que representar la vista plausible de una situación real. Por ello, los artistas se esforzaron para llenar el espacio con una sola historia, narrada de forma inteligible mediante figuras que estuvieran todas a la misma escala. Esto planteaba un verdadero dilema, pero en el transcurso de un siglo, habían encontrado una solución.

Decidieron representar una compleja escena de acción.

Superior: batalla entre griegos y troyanos presidida por Atenea en el frontón occidental del templo de Afaya, Egina
h. 500 a. C.
Mármol, altura 165 cm
Staatliche Antikensammlungen, Múnich

El dilema de cómo llenar un frontón en pendiente con figuras a la misma escala y que representara una sola historia se resolvió escogiendo como tema la escena de una batalla presidida por una deidad.



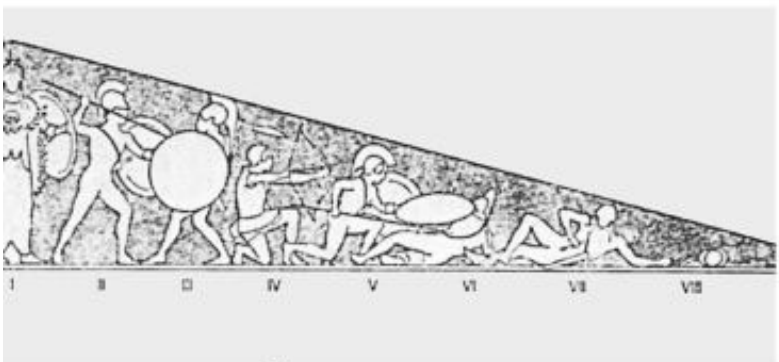


Inferior: dibujo que reconstruye el frontón occidental del templo de Afaya, Egina
h. 500 a. C.

Esta brillante composición (una de las primeras) fue concebida para el frontón occidental del templo de Afaya en Egina.

Empezaron a ver el frontón como una especie de escenario

El diseñador del frontón occidental de Egina, esculpido hacia 500 a. C., decidió representar una batalla mitológica (superior e inferior). La poderosa diosa Atenea se yergue en el centro y su cabeza alcanza el vértice del frontón. En cada uno de los lados, héroes mortales que son más pequeños que ella luchan y caen; los incidentes de la lucha están dispuestos de manera que los que se hallan más próximos al centro están en pie, mientras que los que se encuentran más alejados se tambalean, arremeten, se agachan o yacen, según la altura del frontón. Todas las figuras están a la misma escala (esculpidas ahora de cuerpo completo), y la violencia del tema proporciona verosidad a sus diferentes alturas.



La siguiente generación ofreció una proeza en el diseño de los frontones: el oriental del tempo de Zeus en Olimpia (465–457 a. C.). En él no se representa una acción violenta, sino que, en una escena tranquila, se relata de forma convincente una historia con figuras de proporciones acordes con su importacia mitológica, con el frontón cubierto de un modo armonioso.

Superior: preparativos para la carrera entre Pélope y Enómao en el frontón oriental del templo de Zeus, Olimpia (Figuras centrales)
465–457 a. C.
Mármol, medidas del frontón oriental completo 347 x 2 639 cm
Museo Arqueológico de Olimpia, Olimpia

-

La escena es tensa, unificada y efectiva

-

En el centro se encuentra Zeus, de nuevo una divinidad de mayor estatura que los simples mortales. A su derecha (nuestra izquierda) se halla Enómao, rey de Pisa en Élide. Ofrece en matrimonio a su hija Hipodamia a aquel que se la pueda llevar en su carro y alcanzar el istmo de Corinto antes de que Enómao lo alcance y le dé muerte. Enómao tiene unos caballos divinos, y ya han perecido doce aspirantes en el intento. Un joven, de apariencia modesta,

Inferior: reconstrucción del frontón oriental del templo de Zeus, Olimpia

Dado que, cuando se encontraron, las estatuas ya no estaban en su lugar original, no se tiene la certeza de cómo fueron dispuestas las cinco figuras principales (excepto la del dios). Aunque era obvio que las figuras masculinas debían flanquear al dios central y las femeninas estar al lado de las masculinas, la incertezа acerca de su emplazamiento original dio lugar a que diversos eruditos realizaran reconstrucciones en las que colocaban a Pélope y Enómao a la derecha o a la izquierda del dios central, e hicieran diversas combinaciones de los hombres y las mujeres.

lo escucha en pie, a la derecha. Se trata de Pélope, destinado a derrotar al viejo rey y casarse con su hija. A su lado se encuentran Hipodamía y su madre. Siguen después los equipos de los carros; las cabezas de los caballos, dado que son más altas que sus grupas, están giradas simétricamente hacia el centro. Tras ellos, en uno de los lados, hay un auriga que sostiene las riendas del carro, y, en el otro lado, aparece sentado un adivino, consternado, que contempla el futuro en el que ve el terrible desastre que se avecina para Enómao. Sirvientes y otros subordinados están sentados cerca de las esquinas, en las que se encuentran recostados los dioses del río, con las piernas que llegan hasta los vértices del triángulo.

Las cabezas de los caballos, dado que son más altas que sus grupas, están giradas simétricamente hacia el centro

Las sutiles diferencias entre los caracteres del arrogante Enómao y el modesto Pélope, la intensa implicación de los protagonistas y el desinterés de los sirvientes (un muchacho pasa el tiempo, distraído, jugando con los dedos de los pies) forman parte del estudio en el siglo V a. C. de la personalidad y los estados de ánimo que ya vimos en el *Efebo de Kritios* (véanse págs. 20, 22 y 28) y en el *Zeus del cabo Artemisio* (véanse págs. 29, 30 y 31).

Frontón occidental del Partenón, Atenas
1674
Dibujo de Jacques Carrey en tiza negra y roja
Bibliothèque Nationale de France, París

El frontón de mármol, esculpido de 438 a 432 a.C., representa a Atenea y Poseidón compitiendo por el patrocinio de Atenas. Este dibujo, realizado afortunadamente hacia 1674, antes de que el frontón sufriera grandes daños, capta la espectacular emoción de la competencia divina en el centro y el modo en que disminuye la intensidad al extenderse hacia los lados.

BRILLANTE TRANSGRESIÓN DE LAS NORMAS

Los frontones del Partenón (superior), esculpidos una generación más tarde (438–432 a. C.), son aún más ambiciosos. El templo era muy amplio, por lo que los frontones tenían medidas considerables, lo cual intensificó los problemas inherentes a su ornamentación. Mientras que los frontones de Olimpia se completaban con comodidad con unas quince figuras, los del Partenón requerían más de veinte. Además, como estos estaban situados a mayor altura sobre el nivel del suelo, debían ser esculpidos más profundamente, de modo que captaran la luz y pudieran ser bien reconocibles desde la distancia. Las figuras, diseñadas de un modo audaz, están acabadas con gran refinamiento, e incluso las partes posteriores, que no iban a verse con facilidad una vez colocadas en su lugar, se terminaron con escrupuloso cuidado.

Más allá de la impresionante composición central, las cosas parecen desmoronarse

El frontón occidental representaba la competición de la diosa Atenea y el dios Poseidón por el patrocinio de Atenas (superior). Las dos grandes deidades ocupaban el centro, alejándose entre sí. Grupos de caballos

pisaban a cada lado. (Para la información relativa al diseño debemos confiar en un dibujo del siglo XVII, ya que, desde entonces, la mayor parte de las estatuas han sido trasladadas o destruidas). De los violentos golpes y contragolpes del centro del frontón, las olas de emoción se van calmando, para llegar, finalmente, a la tranquilidad y el reposo de las desinteresadas figuras de los dioses del río reclinados en las esquinas.

El dios del río de la esquina izquierda, que se puede ver de cerca en la actualidad en el British Museum de Londres, ejemplifica la combinación de grandeza y sutileza que distingue la escultura del Partenón (*véanse* también las págs. 59 y 60-62). La anatomía se muestra con gran realidad pero sin detalles complejos; los poderosos músculos se flexionan y contraen en contraste con la caída inanimada pero elegante de los suaves drapeados.

En este frontón se transmite muy bien la sensación de drama y emoción (superior), pero más allá de la impresionante composición central, las cosas parecen desmoronarse, casi como sucede en el frontón de Corfú (*véase* pág. 48). Los dioses y diosas de los lados que contemplan el espectacular evento que se desarrolla en el centro están a escala muy reducida. Cabe advertir lo pequeño que es el dios del río en la esquina comparado con el Poseidón del centro. En lo que se refiere al diseño, el artista se ha extralimitado y ha intentado incluir demasiadas figuras. Sin embargo, la deslumbrante brillantez de la escultura de las escasas figuras que se han conservado suele distraer la atención de las imperfecciones de la composición.

METOPAS: POCAS FIGURAS PERO REVELADORAS

Las metopas, al ser casi cuadradas, son más fáciles de ornamentar que los frontones. Pero si el artista desea presentar una historia en una metopa que resulte inteligible en la distancia, debe escoger con cuidado el momento que se representa y no utilizar más de tres o cuatro figuras.

El escultor de una metopa en el tesoro de Sición en Delfos, esculpida hacia 560 a. C., creó una pieza elegante (inferior). (El nombre «tesoro» puede dar lugar a equívocos. En la antigua Grecia, un tesoro era un pequeño edificio construido en un santuario para albergar los donativos y ofrendas de las gentes que lo construyeron). Esta metopa muestra a tres héroes (en su origen había uno más) que marchan con orgullo hacia la derecha portando los bueyes que han robado en una incursión. Una tríada de figuras verticales paralelas ocupa la altura total de la metopa. Portan las lanzas inclinadas paralelas y marchan al paso con el ganado, cuyas patas cuidadosamente alineadas se desvanecen en el fondo del relieve. Surge un atrayente modelo de elegante composición de las formas repetitivas tan estimado en el siglo VI a. C.

Las metopas del templo de Zeus en Olimpia (465-457 a. C.), seis de ellas sobre el pórtico anterior y seis sobre el posterior, representan los doce trabajos de Hércules, uno en cada metopa.

Uno de los trabajos consistió en robar las manzanas doradas de la inmortalidad del jardín de las Hespérides. Hércules convenció a Atlas, cuyos conocimientos geográficos eran muy superiores a los suyos, para que fuera a buscarlas mientras él sostenía el cielo en su lugar. La metopa (superior) muestra a Atlas, disfrutando de su inusitada

Heroico robo de ganado
Metopa del tesoro de Sición, Delfos
h. 560-550 a. C.
Caliza, altura 62 cm
Museo Arqueológico, Delfos

El acompasado ritmo de los hombres que caminan erguidos con sus lanzas inclinadas creo en la metopa un modelo ornamental acertado.

Atlas lleva a Hércules las manzanas de las Hespérides en presencia de Atenea
Metopa del templo de Zeus, Olimpia, h. 460 a.C.
Mármol, altura 114 cm
Museo Arqueológico, Olimpia

Las tres figuras verticales de esta metopa muestran variaciones sutiles en sus posiciones, una frontal, otra de perfil y la tercera en escorzo.

capacidad de movimiento, que avanza hacia la izquierda, portando las manzanas en sus manos extendidas. Hércules está frente a él, abrumado por el peso que, a pesar del cojín plegado, descansa sobre sus hombros. La diosa Atenea, su protectora, está de pie a la izquierda, con una mano levantada en un sencillo gesto de ayuda al héroe.

Las tres figuras de esta metopa están relacionadas por algo más sutil que las líneas paralelas y los motivos repetidos de la metopa del tesoro de Sición (página anterior). Atlas, el único protagonista en acción, llega desde la izquierda. Su torso se muestra en escorzo; sus antebrazos extendidos producen un intenso contraste horizontal con las verticales que predominan en el diseño y llaman la atención sobre las manzanas que lleva en las manos. Mira de frente a Hércules, que aparece de perfil. Con Atenea, en vista frontal, mayestática e inmóvil, acaba el movimiento. Su simpatía por Hércules se muestra delicadamente, no solo por su mano levantada, sino también por el giro de su cabeza, de perfil, como la de Hércules mirando a Atlas.

La obra maestra de las metopas de Olimpia retrata un enfrentamiento de un modo soberbio. Representa a Hércules luchando con el monstruoso toro de Creta (superior) en una composición que se basa en dos diagonales que se cruzan de modo que parece que ambas figuras son particularmente

Hércules lucha con el toro de Creta
Metopa del templo de Zeus en Olimpia
h. 460 a. C.
Mármol, altura 114 cm
Louvre, París

El vigor de la confrontación entre el hombre y el monstruo se capta mediante las expresivas diagonales que dominan la composición.

grandes en comparación con las de las demás metopas. Es una idea extraordinaria para transmitir la intensidad de la lucha en la que el héroe logra que el gigantesco toro vuelva la cabeza para enfrentarse a él cara a cara.

El dinamismo de esta impactante composición fue muy apreciado en los tiempos posteriores. La misma estructura subraya el conflicto de las figuras centrales en el frontón occidental del Partenón (véanse págs. 54-55), y se utiliza también en una de las metopas más imponentes del Partenón (página siguiente).

La tensa situación está acentuada visualmente por el juego de luces y sombras

El Partenón estaba ricamente ornamentado. No solo estaban repletos de figuras sus amplios frontones, sino que también se esculpieron (447-438 a. C.) las 92 metopas de los cuatro lados del templo. Algunas de las de la parte sur, que son casi las únicas que se han conservado razonablemente, representaban el conflicto

entre los lápitas (pueblo mítico que habitabe en el norte de Grecia) con los centauros (monstruos que eran mitad hombre y mitad caballo). En una de las metopas, un hombre y un centauro se separan uno del otro con violencia; la tensa situación se acentúa a nivel visual gracias al juego de luces y sombras en los profundos pliegues del manto que cubre la espalda y los brazos del lápita. El cuerpo de este último se ha reproducido con una sutil riqueza de detalles anatómicos y por transiciones de una delicadeza y suavidad tales que hacen que las metopas de Olimpia, con sus grandes simplificaciones, parezcan, en comparación, mucho más bastas.

Desde el punto de vista esquemático, del hermoso diseño siguiendo un determinado modelo de la metopa del siglo VI del tesoro de Sición (*véase* pág. 56), los griegos fueron evolucionando poco a poco al equilibrio dinámico clásico de las más bellas metopas del Partenón (superior).

Lápita luchando con un centauro
Metopa del Partenón de Atenas
h. 447–438 a. C.
Mármol, altura 120 cm
British Museum, Londres

Al mostrar a los combatientes separándose uno del otro en lugar de aproximarse, el escultor ocupa, de un modo magnífico, todo el espacio de la metopa sin dejar huecos vacíos a los lados.

Cinco dioses sentados en una conferencia
Parte de un friso del tesoro de Sofión, Delfos, h. 525 a. C.
Mármol, altura 60 cm
Museo Arqueológico, Delfos

El modelo repetitivo conformado por las verticales de la parte superior de las personas sentadas y las horizontales de las sillas en las que se sientan confiere uniformidad a este friso de múltiples figuras.

FRISOS: DIFICULTADES EN EL DISEÑO

Los frisos presentan problemas de diseño diferentes a los de las metopas. Un friso era una banda muy larga y estrecha para la que no era fácil encontrar un tema satisfactorio. Uno posible era una batalla, con los combatientes distribuidos en grupos en un área muy amplia. Otro tema era una reunión.

Un friso era una banda muy larga y estrecha

Se escogió una reunión de dioses como parte de este friso del tesoro de Sofión en Delfos (superior), construido poco antes de 525 a. C. Cinco dioses están sentados mirando al frente, uno detrás del otro. Aunque los dioses tienen su personalidad individual y difieren

ligeramente en el modo en que están sentados y en la posición de sus brazos y piernas, el efecto general de las figuras sentadas en sus sillas, muy bien esculpidas y casi idénticas, constituye un hermoso modelo de ornamentación. En cada una de las figuras se repiten ciertos motivos, como mechones de cabello o drapeados, con propósitos decorativos, y la escena en su conjunto está compuesta con un diseño típico del siglo VI a. C. de líneas horizontales y verticales que se repiten de un modo rítmico.

El tema escogido para este friso que ornamentaba la cuatro caras de la columnata del Partenón (442-438 a. C.) fue una procesión en honor de la diosa Atenea (doble página, superior). Se diseñó de modo que los participantes en el friso esculpido parecen acompañar al observador que pasea junto al templo en la misma dirección; en el frente, las dos ramas de la procesión convergen hacia el centro, lo que proporciona cierto sosiego al observador.

El flujo de las figuras es uniforme pero no monótono. A veces, la procesión es densa y las figuras se mueven rápidamente, como en la cabalgata (superior), mientras que en otras el paso es más mesurado (inferior), e incluso se detienen (véase pág. 120).

Una muestra de la exquisita escultura del friso se puede ver en el detalle de algunas jóvenes que llevan una vaquilla al sacrificio (inferior). La austera simplicidad de la metopa de Olimpia (*véase*

Vaquilla llevada al sacrificio
Parte del friso del Partenón, 438–432 a. C.
Mármol, altura 100 cm
British Museum, Londres

El cuerpo de esta joven vaquilla se ha esculpido con tal sutileza y sensibilidad que no sorprende que inspirara la estrofa del poeta John Keats sobre «esa novilla bajando a los cielos».

Cabalgata
Parte del friso del Partenón, 438–432 a.C.
Mármol, altura 100 cm
British Museum, Londres

Al carácter repetitivo de los jinetes que cabalgan como una tropa ordenada le dan vida pequeñas variaciones en la posición de las cabezas de los jinetes y de sus corceles, y otras sutiles diferencias en la postura y el atavío.

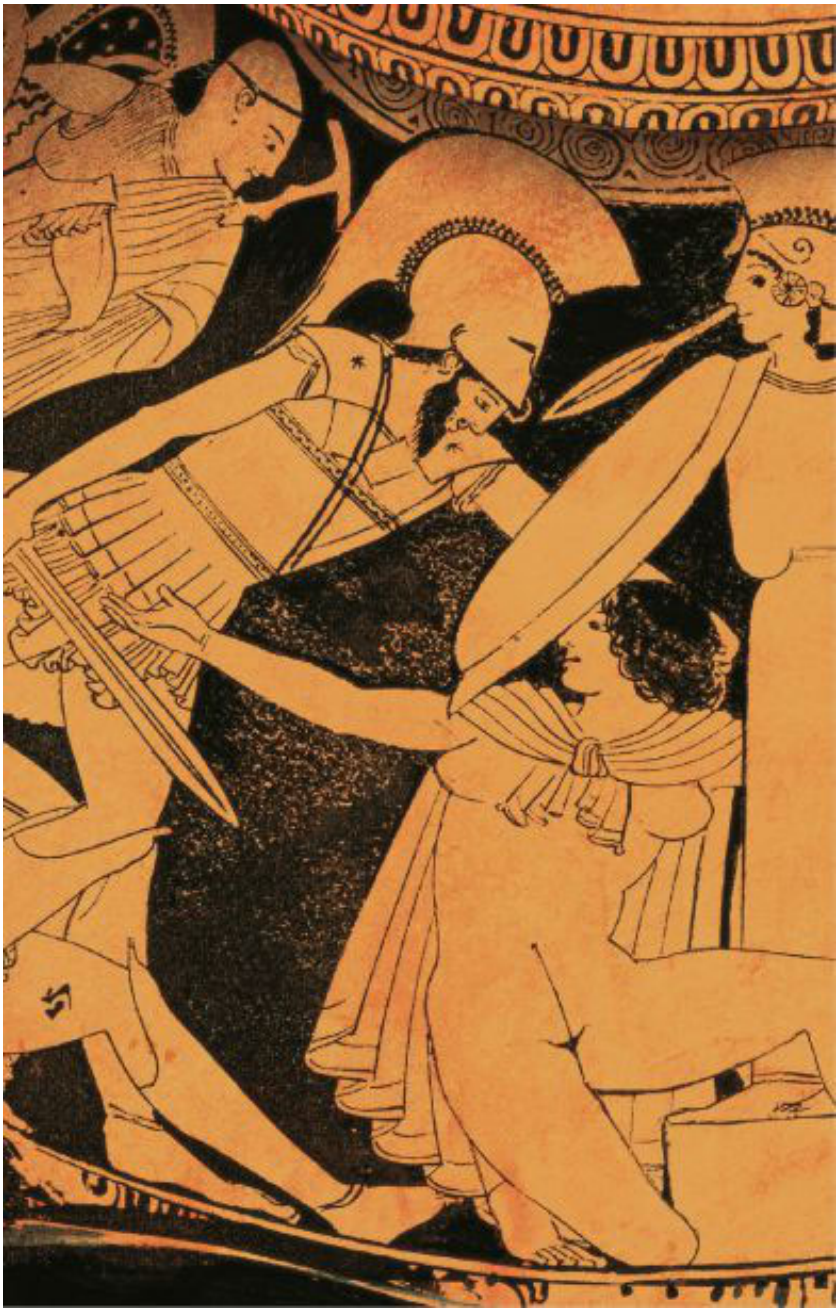
pág. 58) casi parece burda comparada con la escultura ricamente expresiva del friso del Partenón. Se puede advertir cuán diferente es la representación de la vaquilla y la del toro de Creta. Este último se muestra como una gran simplificación, mientras que en la vaquilla del Partenón se ven las diferencias entre los huesos duros, los músculos elásticos y las blandas capas de grasa, todo ello conseguido mediante sutiles detalles anatómicos y transiciones de gran delicadeza.

CUESTIONES CLAVE

¿Puede la escultura arquitectónica ser portadora de un mensaje religioso?

¿Hay otros lugares, aparte de los frontones, las metopas y los frisos, en los que se puede utilizar la escultura para ornamentar la arquitectura?

¿Cuándo y dónde puede hacer uso de la escultura la arquitectura moderna?



LA PINTURA GRIEGA: CREACIÓN DE IMÁGENES CONVINCENTES

-

En la actualidad, parece obvio que la pintura ilusionista muestre las formas redondeadas en un espacio plausible. Sin embargo, no existía con anterioridad a los griegos, que fueron los que la inventaron.

-

Gran ánfora utilizada como monumento funerario (ánfora de Dipilon)
755-750 a. C.
Cerámica, altura 160 cm
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Estas inmensas y magníficas ánforas se utilizaron como monumentos funerarios, pero solo durante un breve periodo de tiempo, para ser reemplazadas finalmente por monumentos de piedra, relieves o estatuas sin apoyos.

Los griegos realizaron unas pinturas maravillosas, que muchos consideran incluso mejores que las esculturas de aquel tiempo. Sin embargo, no han sobrevivido. Tenemos cierta información sobre ellas debido a que algunos escritores las elaboraron, e incluso las describieron con todo detalle.

Esas obras famosas se ejecutaron sobre madera, tanto los grandes murales como los pequeños paneles, y este material se desintegra en el clima griego. Pero esto no ocurre con la cerámica. Por suerte, la cerámica griega pintada, que ha sobrevivido en gran medida, puede arrojar luz sobre las obras en madera que se han perdido, así como ayudar a comprender cómo se desarrolló la pintura griega.

PINTURA SOBRE CERÁMICA

Ya en el siglo VIII a. C., en la época en que se escribieron la *Ilíada* y la *Odisea*, se ejecutaron grandes e impresionantes obras. El ánfora que se muestra en la página anterior es inmensa, de una altura aproximada de 1,5 m, pero los elementos que la ornamentan son pequeños. Cubren toda la superficie con una red de elementos claros y oscuros, sutilmente variados para subrayar la estructura del recipiente: borde sobresaliente, cuello cilíndrico y parte superior abombada que se ensancha hacia la parte central para irse estrechando después hacia la base. La superficie está dividida horizontalmente por bandas constituidas por tríos de líneas bien acusadas. Todas las superficies entre las bandas, excepto las ornamentadas con figuras de criaturas vivas (ciervos pastando y cabras reclinadas en el cuello, y las figuras en la parte central), han sido diseñadas para ser horizontales o verticales. De este modo, la ornamentación sirve para realzar el aspecto estable y monumental del vaso y para contrastar, por último, con su superficie curva.

El ánfora que se muestra en la página anterior es inmensa, pero los elementos que la decoran son pequeños

Las figuras humanas aparecen tan solo en una pequeña pero importante sección: el panel entre las dos asas. Son figuras delgadas, unidas con elegancia y pintadas con siluetas planas. La escena representa a personas dolientes en torno a un féretro. La gigantesca pieza de cerámica estaba destinada a señalar una tumba, y la decoración sombría, controlada y meticulosa es idónea para esta función.

RELATO EN UN VASO

En el siglo VII a. C., las figuras humanas y sus actividades se habían convertido en el tema más importante de la pintura de vasos para algunos artistas en varias zonas de Grecia. Los poemas de Homero eran muy populares entre ellos, y algunos querían seguir el ejemplo del poeta y convertirse ellos mismos en relatores de historias. Por ejemplo, un artista podía simplificar la ornamentación tradicional siguiendo algunos modelos y desplazar una gran parte de ella a la base del recipiente para dedicar el área principal a la representación de una historia apasionante (inferior).

A partir de ese momento, muchos pintores de vasos, del mismo modo que los artistas que realizaron las esculturas de los edificios, pretendieron mostrar a los humanos (y a los monstruos) en acción. La mitología griega era muy rica en relatos de aventuras (Homero escribió algunos de ellos en la *Ilíada* y la *Odisea*), y proporcionó a los artistas una fuente infinita de inspiración.

La historia que se representa en la ilustración inferior está tomada del libro IX de la Odisea, que relata cómo Odiseo y sus hombres quedan atrapados en la cueva de los cíclopes, unos caníbales enormes y terribles con un solo ojo. Uno de ellos, Polifemo, cerró la boca de la cueva con una roca inmensa, que los hombres eran incapaces de mover. Incluso aunque hubieran podido matar al cíclope habrían perecido, sin poder salir de la

Odiseo y sus compañeros cegando al cíclope (crátera)
Firmada por Aristonothos como ceramista,
h. 650 a. C.
Cerámica, altura 35,8 cm
Musei Capitolini, Roma

Pequeñas derivaciones de la pura repetición convierten a esta imagen de un modelo en una historia; todos los hombres cooperan al empujar la estaca en el ojo del gigante sentado, que tiene una copa en la mano para que se haga patente que está borracho; el último hombre, en el extremo izquierdo, proporciona aún más fuerza al ataque apoyándose en el límite que cierra la escena.

cueva. Al ser consciente de ello, el astuto Odiseo ingenia un modo de cegar a Polifemo: hacer que el monstruo retire la roca y conseguir que él y sus hombres puedan salir de la cueva sin ser vistos.

La escena plasma a Odiseo y sus hombres, después de haber emborrachado a Polifemo y haberlo cegado clavándole una estaca en su único ojo. Los hombres se representan como siluetas planas, con la excepción de los rostros delineados. El cíclope, que parece pequeño para ser un gigante, está sentado en el suelo, a la derecha.

El artista debía satisfacer dos exigencias bastante contradictorias: decorar el vaso con un patrón eficaz y lograr que su historia resultara claramente inteligible. Lo logró relatando la historia con gran realismo y, a la vez, consigue un motivo satisfactorio con las formas repetidas de los hombres que trabajan al unísono. Conocemos al autor de este vaso (página anterior), ya que Aristonothos fue uno de los primeros ceramistas que firmó su obra. A partir de aquel momento, ceramistas y pintores a veces firmaban sus obras. Sin embargo, muchos de los mejores artistas nunca lo hicieron, e incluso, buenos artistas de los que se conoce la firma dejaron sin ella a sus mejores piezas.

RELATOS EN LA CERÁMICA DE FIGURAS NEGRAS

Finalmente, los relatos se convirtieron en la preocupación principal para muchos pintores que decoraban vasos, en particular para los que residían en Atenas. Los fascinó y cautivó; otras consideraciones dejaron de tener importancia. Dio un poderoso impulso al naturalismo, ya que los pintores buscaron una y otra vez que sus historias resultaran más convincentes, deseaban que fueran más realistas para el observador.

Los pintores de vasos trataron de seguir el ejemplo de los poetas y convertirse en relatores de historias

Para los pintores resultaba difícil conseguir este objetivo trabajando tan solo con siluetas. La mayoría de las historias requerían que las figuras interactuaran y se superpusieran, pero la simple superposición se traducía solo en confusión. Algunos pintores experimentaron delineando las figuras, pero los contornos resultaban desproporcionadamente finos en las superficies curvas y brillantes de los recipientes. El conflicto entre una narración convincente y una decoración efectiva estimuló la búsqueda de una solución mejor.

Esta surgió con el invento de la técnica de las figuras negras. El artista pintaba las figuras en silueta como había hecho hasta entonces, de modo

Áyax porta al cuerpo de Aquiles (asa del Vaso François).
Firmada por Clitias como pintor y Ergótimos como alfarero, h. 570 a. C. Cerámica ática de figuras negras, altura (de todo el vaso) 66 cm
Museo Archeologico Nazionale, Florencia

Una extraordinaria riqueza emotiva rebosa de este sencillo dibujo de un guerrero que rescata al cuerpo de su compañero caído.

que fueran audaces y narrativas: utilizó como pintura una mezcla de arcilla preparada especialmente que se tornaba negra cuando se horneaba a alta temperatura. Mientras la pieza estaba todavía húmeda, grababa los contornos y las líneas internas de las siluetas con una herramienta afilada que eliminaba la pintura a lo largo de la línea de incisión y dejaba limpios los contornos. Asimismo, añadía toques de blanco y rojo púrpura, de modo que las escenas fueran aún más coloridas. Estos colores añadidos resultaron menos duraderos que la pintura negra y el naranja básico del fondo, por lo que solo se han conservado pequeños restos en muchos de los vasos de figuras negras.

Se había creado una imagen muy emotiva

El pintor de vasos Clitias consiguió maravillosos efectos con la técnica de las figuras negras hacia 570-560 a. C. (superior). La representación de Áyax, que carga el cuerpo de Aquiles, forma parte de la ornamentación del asa del llamado «Vaso François». Se había creado una imagen muy

Áyax porta el cuerpo de Aquiles (véase página anterior), sin las incisiones.

emotiva. El gran héroe Áyax se levanta con dificultad bajo el peso del otro héroe, aún más grande que él.

El cuerpo exánime de Aquiles reposa sobre los hombros de su amigo. Los brazos penden sin vida, como su cabello. Compárese el ojo cerrado del Aquiles muerto en contraste con los ojos abiertos y llenos de pena de Áyax. Aquiles era un corredor veloz (Homero lo llama «el de los pies ligeros»), pero la muerte ha extinguido su velocidad. Clitias subraya cómo era Aquiles vivo; adviértase con qué cuidado ha dibujado sus rótulas y cómo realza los poderosos músculos de sus piernas. La ilustración superior revela lo ininteligible que sería la imagen si solo representara las siluetas. Las líneas incisas que articulan las figuras son esenciales.

Una generación más tarde, en el tercer cuarto del siglo VI a. C., vivió el mayor maestro de las figuras negras: Exequias. Una buena muestra del exquisito refinamiento de su estilo es la imagen que exhibe a los dos héroes que habían sido pintados por Clitias, Áyax y Aquiles, pero en un momento más feliz (páginas siguientes). Los mantos de los héroes, finamente bordados, se reproducen con las incisiones más delicadas. La serena composición capta la tranquilidad de la escena y la concentración de los personajes. Cuando se inclinan hacia el tablero de juego, sus espaldas

se curvan siguiendo la curva del vaso. Exequias muestra que sabía muy bien cuál era el vaso que iba a decorar. No solo hace que los contornos de los héroes sigan los del recipiente, sino que también sitúa sus lanzas de modo que conducen la mirada a la parte alta de las asas, y dispone los escudos detrás de los héroes de modo que siguen la línea vertical formada por las partes inferiores de estas.

La talla de Exequias se evidencia al comparar su vaso (inferior) con otro pintado por un artista de categoría inferior (página siguiente) que tomó de Exequias el tema y gran parte de la composición. Las diferencias son notables. Solo el escudo del héroe de la izquierda sigue la línea del vaso,

Áyax y Aquiles jugando a un juego de mesa (ánfora). Firmada por Exequias como alfarero y pintor, h. 540-530 a. C. Cerámica ática de figuras negras, altura 61 cm Museo Vaticano, Roma

La delicadeza de la ejecución y la audacia del diseño hacen de esta obra una de las más destacadas del arte griego que se han conservado.

y el bordado de los mantos es más sencillo; como ninguno de los personajes lleva puesto el yelmo, la composición carece de unidad y tiende a mostrar dos mitades virtualmente simétricas. Desde luego es un buen artista, pero a su pintura le falta el genio que hace que la obra de Exequias sea tan extraordinaria.

APARICIÓN DE NUEVAS POSIBILIDADES

Pocos pintores de vasos pudieron alcanzar el nivel de Exequias, aunque la mayoría de los que estuvieron activos en la siguiente generación siguió

Áyax y Aquiles jugando a un juego de mesa (ánfora). Se desconoce el nombre del pintor, h. 525-520 a. C. Cerámica ática de figuras negras, altura 55,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

El diseño básico de Exequias fue copiado docenas de veces, pero, por lo general, con ambos héroes con la cabeza descubierta (como aquí) o ambos con yelmo; solo una vez, entre los vasos que se han conservado, uno de los héroes sin yelmo unifica las dos mitades de la imagen.

utilizando la técnica de las figuras negras. Sin embargo, uno de los más creativos decidió experimentar e intentar algo diferente (inferior). Simplemente invirtió el esquema de colores tradicional: en lugar de pintar las figuras negras sobre la base anaranjada, dejó estas del color natural de la arcilla y pintó el fondo de color negro. Esta nueva técnica de figuras rojas tenía muchas ventajas. Conservaba el notable contraste decorativo de los colores, pero proporcionaba una mayor libertad para el dibujo, ya que bastaba una sencilla pincelada para los detalles, en lugar de grabarlos con una herramienta rígida. La anatomía se hizo más realista, y las figuras, más llenas de vida.

La técnica de las figuras rojas fue inventada hacia 530 a. C. y fue adoptada con rapidez por los pintores mejores y más ambiciosos. Los pintores mediocres continuaron trabajando con las figuras negras hasta mediados del siglo V a. C., y aunque se continuó utilizando la vieja técnica para ciertos objetos especiales hasta el siglo II, ya había perdido su encanto.

Áyax y Aquiles jugando a un juego de mesa (ánfora). Se desconoce el nombre del pintor, h. 525-520 a. C. Cerámica ática de figuras rojas, altura 55,5 cm Museum of Fine Arts, Boston

Al representar a ambos héroes con yelmo para conseguir un diseño más simétrico, se destruyó la sutil unidad de la imagen creada originalmente por Exequias.

Eutímides, que trabajó en la última década del siglo VI a. C., estaba encantado con las posibilidades que le ofrecían las figuras rojas. Del mismo modo que los artistas que esculpían relieves en aquella época, así como los que practicaban la pintura libre (como sabemos por escritores antiguos), Eutímides estaba muy interesado por los problemas de la representación tridimensional, es decir, cómo mostrar de manera convincente figuras sólidas redondeadas mediante el escorzo (inferior). Para explorar estos efectos no necesitó ilustrar historias; las escenas de la vida real eran igualmente adecuadas para tal fin. Estas constituyeron una corriente secundaria en la pintura de figuras negras. El vaso que se ilustra (inferior) representa tres juerguistas de parranda. El personaje central es el más llamativo. Está dibujado de espaldas, un nuevo punto de vista. Eutímides estaba tan satisfecho con esta obra que escribió en ella «Eufronio [un pintor de vasos rival] no hizo nunca nada tan bueno»: un orgulloso alarde, ya que las piezas de Eufronio que se han conservado son realmente

Juerguistas (ánfora)
Firmada por Eutímides como pintor, h. 510-500 a. C.
Cerámica ática de figuras rojas, altura 60,5 cm
Staatliche Antikensammlungen, Múnich

Esta poco edificante escena de tres borrachos de parranda le da la oportunidad al creativo pintor de vasos de mostrar su habilidad para representar figuras redondeadas en escorzo.

El saqueo de Troya: Príamo es asesinado en el altar (parte superior de la hidria)
Se desconoce el nombre del pintor, h. 500–490 a. C.
Cerámica ática de figuras rojas, altura total de la hidria 42 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

El brutal asesinato de Príamo, el anciano rey de Troya, fue, para los griegos, emblema de los horrores de la guerra.

magníficas. Esta presunción nos proporciona una clara percepción de la fiera competencia entre los artistas, que se desafiaban para afrontar y superar los nuevos problemas.

En aquella época nadie pudo cuestionar la inventiva y excelencia de los dibujos de Eutímides ni quien dejara de maravillarse por la manera en la que sugería la solidez y el volumen de sus figuras. La superficie de los vasos se había transformado en un campo en el que exponer los avances del escorzo. Pero ¿era apropiado decorar las superficies curvas de los vasos de esta manera? ¿No son más adecuadas las siluetas planas, incluso las elaboradas siluetas de Exequias (*véase* pág. 72)? Desde el punto de vista del arte decorativo, ¿no es aquel vaso más antiguo (*véase* pág. 66) más satisfactorio? Quizá, como hemos visto antes, el progreso en una dirección (dibujo naturalista) conlleva problemas en otra (efectividad decorativa).

A inicios del siglo V a. C. ya se dominaba por completo la técnica de las figuras rojas. Se podía utilizar de manera efectiva y expresiva, como se puede ver en las pinturas sobre una vasija que representan el mitológico saqueo de Troya (superior). Príamo, el viejo rey, está sentado en un altar. Esto debería haberle proporcionado la protección divina, pero un arrogante guerrero joven agarra al anciano por el hombro para sujetarlo mientras se dispone, despiadadamente, a asestarle el golpe mortal. El rey

Saqueo de Troya: Casandra es separada violentamente de la estatua de Atenea (parte superior de la hidria)
Se desconoce el nombre del pintor, h. 500-490 a. C.
Cerámica ática de figuras rojas, altura total de la hidria 42 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

Casandra, hija de Príamo, fue una profetisa que vio la ruina de Troya. Fue apresada por los griegos y asesinada por la esposa del general griego que la adquirió como premio después del saqueo de Troya.

Príamo se lleva las manos a la cabeza. Es un gesto más de desesperación que de autoprotección. Su nieto, brutalmente asesinado, yace en su regazo, acuchillado con terribles heridas. ¡Cuán diferente es esta escena de la cruda y sencilla imagen sobre el mismo tema en el frontón de Corfú (véase pág. 48)!

Otra parte de la pintura (superior) representa a un guerrero griego que tira con violencia de una mujer que se aferra a la estatua de la diosa en busca de protección. Adviértase la elocuencia de la mano implorante que ella tiende hacia el guerrero. Los ancianos, los niños, las mujeres indefensas: son las víctimas que sufren en las guerras. El artista las conocía de primera mano; fue un ateniense que vivió durante las guerras médicas.

POLIGNOTO Y LA PINTURA MURAL

Polignoto fue el artista más famoso en el cuarto de siglo posterior a las guerras médicas (h. 475-450 a. C.). Fue un pintor de murales, pero no se ha conservado ninguna de sus obras. Sin embargo, podemos hacernos una idea de cómo fue su pintura revolucionaria a partir de lo que los antiguos escritores explican sobre él y de las imitaciones y adaptaciones de su obra y de la de sus contemporáneos en la escultura y la pintura de vasos.

Orfeo cantando para cuatro tracios (crátera)
Se desconoce el nombre del pintor, h. 450 a. C.
Cerámica ática de figuras rojas, altura 50,7 cm
Antikensammlungen, Staatliche Museen, Berlín

Posiblemente, las sutiles diferencias de humor y carácter de las cuatro figuras aquí representadas sean un reflejo de los logros del más notable pintor de murales de aquella época: Polignoto.

La personalidad de los cuatro y sus actitudes ante la fascinante música están claramente diferenciadas

El mayor interés de Polignoto fue conferir veracidad al dibujo del carácter humano, que se pone de manifiesto en escenas tranquilas e intensas. El grupo calmado y tenso de figuras del frontón oriental del templo de Zeus en Olimpia (véanse págs. 52-53), con su acusado contraste de personalidades reflejado de un modo tan sensible, muestra una profunda influencia de Polignoto. También se puede sentir algo de esta característica particular en una pintura de un vaso que representa a Orfeo, el músico legendario que podía encantar con sus cantos a los animales y a los árboles, e incluso a los dioses del inframundo, cantando para cuatro tracios (superior). La personalidad de los cuatro y sus actitudes ante la fascinante música están claramente diferenciadas. El joven de la izquierda del cantante se ha rendido por completo a la música: cierra los ojos y escucha embelesado. Su compañero (a la izquierda) se apoya en su hombro y contempla al cantante con ojos soñadores. El que está más cerca de Orfeo lo mira fijamente tratando de desentrañar el poder de su arte. El del extremo de la derecha está por completo en desacuerdo y quiere dar la vuelta para irse (adviértase la posición de sus pies), pero mira hacia atrás; no puede romper el encantamiento. El propio Orfeo, absorto en su canto, pertenece a un mundo del todo diferente.

Una escena estática como esta encaja a la perfección en un vaso, pero Polignoto decoró grandes paredes con inmensas composiciones

repletas de grandes figuras. Las reproducciones de escenas de acción permiten interesantes arreglos, pero dado que Polignoto pretendía reflejar los caracteres mediante figuras estáticas y tranquilas, debió idear un modo diferente para dar vida a sus composiciones. Para ello, distribuyó sus figuras de arriba abajo de la pared a diferentes niveles, cubriendo el espacio con grupos de interés propio. Una quizá inesperada consecuencia de esta innovación fue que las figuras de más arriba parecían estar más alejadas; es decir, parecía que estaban unas detrás de las otras, con lo que la pared dejaba de parecer por completo plana para empezar a sugerir un espacio indefinido.

No sabemos si Polignoto se sintió satisfecho con la ilusión de profundidad que había creado con esta nueva distribución de las figuras, o si, por el contrario, le decepcionó que el esquema tan cuidadosamente planeado sobre la superficie de la pared resultara alterado por la profundidad del espacio. De todos modos, sus figuras amenazaban con hacer huecos en la pared que ornamentaban, lo que debió crear un efecto sorprendente, e incluso alarmante, cuando vieron la luz por primera vez.

Algunos pintores de vasos intentaron copiar las composiciones de Polignoto. Fue un error. El fondo negro y brillante evita la sugerencia de espacio que sí es posible en una pared clara, y la dispersión de figuras parece extraña y sin un propósito definido. En esos momentos, y por primera vez, la pintura de vasos y la pintura libre siguieron caminos separados.

Figuras mitológicas en un paisaje (detalle de una crátera)
Se desconoce el nombre del pintor, h. 460–450 a. C.
Cerámica ática de figuras rojas, altura (de toda la crátera) 54 cm
Louvre, París

La sugerente colocación de las figuras distribuidas en un paisaje como en los murales (perdidos) era prácticamente imposible de trasladar a una pintura de figuras rojas de un vaso con su fondo convencional de color negro.

LA ILUSIÓN DE ESPACIO

Damos por hecho que se pueden representar objetos tridimensionales y el espacio tridimensional sobre una superficie plana; las pinturas ilusionistas forman parte de nuestra experiencia diaria. Sin embargo, esto no existía antes de los griegos. Fueron ellos los que las inventaron.

Eutímides (véase pág. 75) y sus coetáneos a finales del siglo VI a. C. empezaron a utilizar el escorzo en sus dibujos de figuras individuales con el objeto de conferirles una apariencia tridimensional. A finales del siglo V a. C., se dice que el pintor Parrasio dibujó contornos tan sugerentes que parecían revelar incluso lo que estaba oculto. Parece que lo logró sin la ayuda de marcas internas y sin sombreados. Hay algo de sus logros que parece reflejarse en un vaso de fondo blanco utilizado en una ofrenda funeraria (derecha y página siguiente); muestra una sorprendente economía de líneas y una ausencia de marcas internas combinadas con una impresionante sugerencia de volumen.

Hombre sentado sobre su tumba flanqueado por dos figuras sentadas (lécito)
Se desconoce el nombre del pintor, h. 410 a. C.
Cerámica ática de fondo blanco, altura 48 cm
Museo Arqueológico Nacional, Atenas

El engobe blanco de los delicados vasos funerarios permitió realizar dibujos sobre ellos semejantes a los que se podían hacer sobre las paredes enyesadas.

Se dice que el pintor Parrasio dibujó contornos tan sugerentes que parecían revelar incluso lo que estaba oculto

Zeuxis, coetáneo de Parrasio, pretendía también que sus figuras parecieran tener volumen. Para ello, decidió hacer un uso inteligente del sombreado en lugar de unos contornos sugerentes. Este fue el enfoque que se impuso en la imaginación de los pintores posteriores. Se dio un gran valor a la inmensa habilidad de Parrasio para el dibujo, y muestras de su obra se atesoraron durante siglos, pero fue el método de pintura de Zeuxis, que utilizó más la pintura como medio para resaltar el volumen, el que se desarrolló más tarde. A continuación, los pintores empezaron a estudiar los efectos del realce y la luz reflejada.

Los cuerpos sólidos parecen existir en su propio espacio. Cuando se representan solapados, se profundiza el espacio, y cuando unos se muestran a mayor altura que los otros, como en las pinturas de Polignoto, hay una insinuación de la existencia de espacio en sí con figuras colocadas en él.

La idea de crear una sensación de profundidad parece que ya fue explorada en los escenarios pintados del siglo V a. C. Las experiencias con puntos de fuga (líneas que se alejan en los dibujos de arquitectura que convergen en un punto) parece que estimularon a los filósofos contemporáneos a hacer un estudio teórico de la perspectiva. Este es, de todos modos, el testimonio de Vitruvio, un romano que vivió en el siglo I a. C./d. C., uno de los escritores del que hemos obtenido gran parte de nuestra información sobre la pintura clásica.

CUESTIONES CLAVE

¿Qué tipo de ornamentación es la más apropiada para la cerámica?
¿Cuáles son las ventajas (o inconvenientes) del uso de figuras humanas en la decoración de la cerámica?
¿Son mejores las pinturas si relatan una historia?

Detalle de la figura sedente de la página anterior

AMPLIAR HORIZONTES: LA INNOVACIÓN Y LA RENOVACIÓN POSTERIORES DE LA ESCULTURA GRIEGA

-

Del mismo modo que las conquistas de Alejandro Magno al principio parecían no tener límites, lo mismo ocurrió con las posibilidades y las ambiciones de los escultores griegos

-

Las soluciones clásicas concebidas con tanto ingenio en el siglo V a. C. no evitaron que los escultores griegos continuaran afrontando nuevos desafíos, crearan composiciones cada vez más complejas y ampliaran sus campos de interés durante varios siglos. Después empezaron a volver la vista atrás y perdieron poco a poco su extraordinaria habilidad para la originalidad y la innovación.

ALGO NUEVO

A mediados del siglo IV a. C. (h. 350 a. C.), Praxíteles esculpió una nueva estatua revolucionaria de Afrodita. Representó a la diosa del amor en toda su gloria, completamente desnuda.

Se escribieron poemas para ensalzarla, los hombres se enamoraron de ella

El desnudo masculino había sido aceptado mucho tiempo atrás como tema de los artistas, pero Praxíteles fue el primero en crear una gran estatua que representaba un desnudo *femenino*. Su Afrodita

Página anterior, izquierda:
Afrodita de Cnido
Original griego de Praxíteles en mármol, h. 350-340 a. C.
Copia romana
Mármol, altura 204 cm
Museo Vaticano, Roma

El encantador calor y la humanidad de la estatua original están ausentes en esta copia toscamente esculpida a la que le falta el delicado colorado de la superficie, que era uno de los encantos del original.

Página anterior, derecha:
Leda y el cisne
Dibujo de Rafael
(de un dibujo de Leonardo da Vinci), h. 1507
Pluma y tinta sobre esbozo de yeso negro, 31 x 19, 2 cm
Royal Collection, Windsor

El dibujo de Leonardo da Vinci fue una preparación para el cuadro que representa a la mortal Leda, que abraza con inocencia al lascivo dios Zeus transformado temporalmente en cisne.

para el pueblo de Cnido fue profusamente alabada por su belleza, el cálido brillo de sus ojos, el resplandor y alegría de su expresión. Se escribieron poemas para ensalzarla, los hombres se enamoraron de ella y un coleccionista fanático, el rey de Bitinia, llegó a ofrecer cancelar la deuda pública de Cnido (que era enorme) a cambio de ella. Pero los habitantes de este lugar rehusaron su oferta con mucha inteligencia, ya que la imagen hizo famoso a su pueblo.

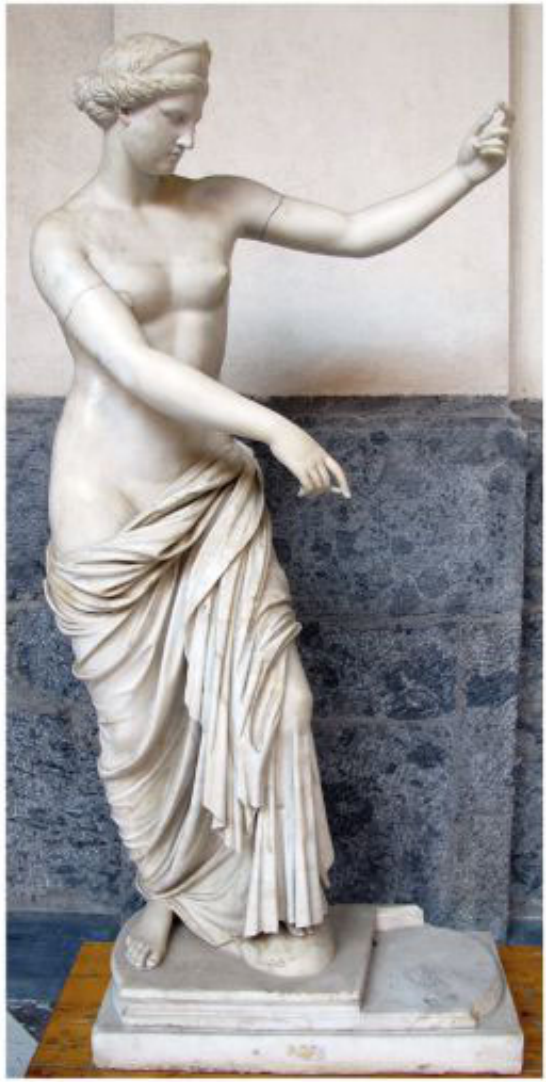
El coloreado original debió suponer una gran diferencia, al dar un ligero rubor a sus mejillas y el célebre «cálido brillo» a sus ojos

Por desgracia, la estatua se ha perdido, y ahora es necesario un considerable esfuerzo de la imaginación para saber a qué se debió tal excitación, en particular cuando se contempla esta poco inspirada copia romana (página anterior, izquierda). El coloreado original debió suponer una gran diferencia, al dar un ligero rubor a sus mejillas y el célebre «cálido brillo» a sus ojos. Praxíteles opinaba que sus mejores estatuas eran las que había pintado Nicias, mientras que este, un famoso pintor, nunca consideró un deshonor colorear las estatuas de Praxíteles.

Incluso a través de la insípida copia romana, se puede intuir algo de la armónica tranquilidad y autosuficiencia de la pieza original. Praxíteles aplicó con inteligencia a las formas femeninas el invento de Policleto del *contrapposto*. Véase la parte contraída del cuerpo (nuestra izquierda), en la que la cadera se alza y el hombro cae, mientras que, en el otro lado, la línea del torso se expande con la elevación de la cadera y la relajación de la pierna, en tanto que el brazo en tensión que lleva el vestido eleva el hombro. La sensación de vitalidad y equilibrio orgánico que hizo del *Doríforo* de Policleto (*véanse págs. 36 y 37 izquierda*) una obra clásica es también eficaz en esta ocasión, pero aparece algo nuevo cuando los principios de Policleto se aplican a las formas sensuales suavemente redondeadas de la figura femenina.

Esto resulta evidente en un dibujo renacentista (página anterior, derecha). El *contrapposto* es casi el mismo, pero mucho más obvio; el invento de Praxíteles ha sido adoptado con sensibilidad. Pero del mismo modo que la estatua romana (página anterior, izquierda), este dibujo no es un original. El original, que fue realizado por Leonardo da Vinci, se ha perdido, y en este dibujo de Rafael solo vemos una copia, pero que es, sin duda, la de un gran artista.

La *Afrodita de Cnido* participa del naturalismo característico del siglo IV a. C., un naturalismo que no se aplica solo a la anatomía, sino también al contexto. Afrodita está desnuda porque se dispone a tomar un baño.



Venus de Capua
Original griego de mármol, copia romana de mediados del siglo IV
Mármol, altura 221 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

La pose de esta famosa estatua no solo se copió en mármol, sino que también fue utilizada como bajorrelieve en pequeños recipientes que muestran la posición original del escudo.

El agua para el baño está lista en un recipiente a su izquierda, y el conjunto de la ropa y la tinaja del agua proporciona el soporte necesario al brazo izquierdo extendido del original. La caída inerte de las ligeras ropas y la rigidez de la tinaja contrastan de un modo expresivo con las vibrantes formas vivas del cuerpo.

La diosa tiene la mano derecha delante de los genitales. Esto podía ser interpretado como un gesto de modestia pero, dado que no se trata de una mujer común, sino de la diosa del amor, podía estar señalando la fuente de su poder. Además, su baño no es el normal diario, sino un ritual muy serio. La grácil integración de la apariencia natural y el significado religioso constituye uno de los logros más conseguidos de Praxíteles.

Si imaginamos el aplomo y la belleza radiante de la *Afrodita de Cnido* tal como fue en su origen, podemos empezar a entender por qué, una vez que la belleza femenina se mostró de este modo, su expresiva postura fue copiada, modificada y desarrollada en toda la antigüedad y desde el Renacimiento hasta nuestros días. Aunque el cuerpo femenino solo empezó a ser apreciado en el arte en el siglo IV a. C., su éxito posterior se hizo tan grande que, por último, eclipsó al masculino.

A pesar de las insinuaciones y ocultamientos parciales, esta Afrodita era tan erótica como cualquier otra desnuda

Además de la Afrodita desnuda, apareció también en el siglo IV a. C. una representación semidesnuda. Desconocemos el nombre del escultor que creó el original del que es copia la *Venus de Capua*. Representaba a la diosa mostrando el torso desnudo mientras sostiene a la izquierda el escudo de Ares, en cuyo interior admira su propia belleza. El escudo (ahora perdido) servía para mantener las ropas en su lugar y, al mismo tiempo, como soporte de los brazos extendidos. A pesar de las insinuaciones y ocultamientos parciales, esta Afrodita era tan erótica como cualquier otra desnuda, y esta representación fue copiada en muchas ocasiones con ciertas variaciones durante siglos (*véanse*, por ejemplo, las págs. 95 y 123).

FIGURAS EN EL ESPACIO

El *Doríforo* de Policleto (*véase* págs. 36 y 37, izquierda) encarnó la solución clásica del problema de representar una figura satisfactoria desde los cuatro puntos de vista principales y que diera, al mismo tiempo, la sensación de movimiento. A inicios del siglo II a. C., esta solución ya

no era del todo aceptable. Los escultores, en especial los que trabajaban con bronce, deseaban creer figuras que se vieran bellas desde todos los puntos de vista y condujeran la vista (y al observador) en torno a ellas. Por si esto no fuera bastante difícil, las exigencias del naturalismo insistían en que la postura resultante tuviera una motivación racional, no una distorsión arbitraria con fines artísticos.

Una obra que parece tanto completamente natural como interesante desde todos los puntos de vista es el *Fauno danzante* (superior), copia de un original griego de principios del siglo III a. C. La alegre danza a la que se lanza la salvaje criatura hace girar el cuerpo en una espectacular postura en torsión.

Fauno danzante
Original de bronce, principios del siglo II a. C.
Copia romana
Bronce, altura 71 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

Adviértase la posición de los brazos, paralelos, para reproducir un modelo rítmico.

Una obra que parece muy natural e interesante desde todos los puntos de vista

El diseño (página anterior) es extraordinariamente efectivo desde numerosos ángulos. No solo resulta convincente desde el punto de vista del movimiento, sino también desde el anatómico, mucho más que las obras del siglo V a. C. Compárese la cabeza, con su combinación del cabello ondeante, la estructura ósea y las bolsas en la piel, con la lisura del *Doríforo*, o véase el contraste del cuerpo vigoroso, con sus cuidadosas diferenciaciones entre músculos, grasa y huesos, con el del *Doríforo*, que se basa sobre todo en generalizaciones sugerentes carentes de detalles específicos (véanse págs. 36 y 37).

ALEJANDRO MAGNO Y SU LEGADO

Las conquistas de Alejandro Magno en la segunda mitad del siglo IV a. C. (336-323 a. C.) ampliaron y cambiaron para siempre el carácter de la experiencia de los griegos. Tras unir las ciudades griegas bajo el poder de su poderoso ejército macedonio, Alejandro se puso en marcha para vengar lo ocurrido en las guerras médicas un siglo y medio antes. En pocos años conquistó no solo todas las naciones que habían formado parte del Imperio persa, sino también muchas otras más. A medida que Alejandro avanzaba con su ejército, fue fundando ciudades de acuerdo con el modelo griego, expandiendo tanto el uso del idioma griego como el gusto por su cultura.

A su muerte, a los 31 años, no dejó ningún heredero adulto.

El imperio de Alejandro se desmoronó. Surgieron nuevos reinos helenísticos forjados sobre la base de las conquistas de Alejandro, regidos por sus pretendidos sucesores y administrados por una elite greco-macedonia. Estos reinos atrajeron a artistas de toda Grecia y reemplazaron a las antiguas ciudades griegas como centros culturales.

Mientras que los gobernantes de los reinos más grandes como Egipto, Siria y Macedonia se peleaban por razones territoriales, los más pequeños, como el de la dinastía Atálida, con su capital en Pérgamo, se desvincularon y se desarrollaron independientemente, y algunos produjeron impresionantes obras de arte.

Al mismo tiempo, el poder de Roma se había ido incrementando. En 31 a. C., el conjunto de este mundo helenístico había sido absorbido por el Imperio romano.

NUEVOS RETOS

En los reinos helenísticos trabajaron numerosos escultores griegos. Como antes, la búsqueda de nuevos problemas constituyó un estímulo constante. A mediados del siglo III a. C., se dominaba por completo la técnica de las representaciones naturalistas y se podían realizar representaciones de figuras individuales con variados puntos de vista satisfactorios. Sin embargo, un grupo de figuras interrelacionadas sin apoyos, visibles desde todos los puntos de vista, era harina de otro costal. Estos grupos se pusieron de moda en los siglos III y II a. C. y fueron, a menudo, sumamente expresivos y satisfactorios desde el punto de vista estético.

-

La búsqueda de nuevos problemas constituyó un estímulo constante

-

Izquierda y página siguiente: Gálata a punto se suicidarse, después de matar a su mujer (Gálata Ludovisi)
Original de bronce,
h. 230-220 a. C.
Copia romana
Mármol, altura 211 cm
Museo Nazionale Romano,
Palazzo Altemps

El brazo izquierdo de la mujer, restaurado de manera errónea, debió colgar casi paralelo a su otro brazo en el original de bronce, con lo que el grupo hubiera tenido una forma global piramidal desde varios puntos de vista.

Un grupo que representa a un gálata derrotado que acaba de matar a su mujer y está a punto de suicidarse debió ser magnífico en su bronce original. La copia romana (página anterior e inferior), aunque mal restaurada (el brazo izquierdo de la mujer debía colgar paralelo a su otro brazo), es de todos modos impresionante. El grupo, piramidal en su conjunto, es complejo, interesante y revelador desde todos los puntos de vista.

Además, es algo más que un logro artístico y formal; produce una intensa sensación de drama y sufrimiento humano.

El grupo del gálata y su esposa fue instalado por los atálidas en Pérgamo como figura central de un monumento en recuerdo de la guerra. Los atálidas habían rechazado una incursión de los gálatas y estaban, con razón, orgullosos de su victoria. Tenían la sensación de que habían

Zeus lucha contra los gigantes
Parte del friso del Gran Altar de Pérgamo, h. 180-150 a. C.
Mármol, altura 342 cm
Pergamonmuseum, Staatlichen, Museen, Berlín

Los protuberantes músculos del dios y su ropaje flotante añaden dramatismo visual a este enfrentamiento físico.

hecho tanto por conservar la civilización griega como los atenienses en el siglo V a. C. cuando derrotaron a los persas, que, como los gálatas, eran considerados bárbaros por los griegos.

Sin embargo, la sensación de triunfo de los atálidas no los llevó a minimizar al heroico enemigo que habían derrotado. El respeto por el enemigo formaba parte de la tradición griega y venía desde los tiempos de los poemas épicos de Homero, en los que los adversarios troyanos se describían como arrojados y valientes. Aquí, de un modo parecido, los gálatas aparecen como dignos y heroicos.

El noble gálata, que ve que la derrota es inevitable, es demasiado orgulloso para rendirse. Solo le vencerá la muerte. Ha matado a su esposa para que no se convierta en esclava. Cuando ella cae exánime, mira desafiante hacia atrás y se dispone a hundir la espada en su propio cuello.

Los contrastes implícitos en esta escena, vida y muerte, hombre y mujer, vestido y desnudo, se acentúan de manera espectacular. Véase cuán carente de vida pende el brazo de la mujer junto a la fuerte, tensa y masculina pierna de su marido.

Los gálatas, que eran altos, de cabellos tupidos y con poderosos músculos, tenían un físico muy diferente del de los pueblos mediterráneos contra los que luchaban. Los escultores griegos se esforzaron en reflejar estas diferencias. Esto formaba parte de la amplitud de puntos de vista que siguió a las conquistas de Alejandro.

El interés por el naturalismo, junto con el nuevo interés por los modelos extranjeros, dio lugar a algunos de los retratos más fieles de gálatas, de africanos negros y de escitas del sur de Rusia jamás creados.

Atenea lucha contra los gigantes
Parte del friso del Gran Altar de Pérgamo, h. 180-150 a. C.
Mármol, altura 342 cm
Pergamonmuseum, Staatlichen Museen, Berlín

El vestido de Atenea, de profundos pliegues, acentúa el poder de su paso y de la fuerza que necesita para subyugar a su enemigo.

Los motivos del arte se habían ampliado muchísimo. Mujeres desnudas, bárbaros, ancianos, bebés, lo sano y lo enfermo, lo feo y lo bello, e incluso animales y monstruos, eran considerados retos para los artistas. Parecía que no había límite para lo que podían crear los hábiles escultores por todo el mundo helenístico, y produjeron una enorme cantidad de estatuas que iban desde las refinadas y elegantes a las groseras y vulgares.

NUEVOS DRAMAS EN COMPOSICIONES ANTIGUAS

Medio siglo después de la creación del grupo del gálata y su mujer (*véanse págs. 90 y 91*), probablemente entre 180 y 160 a. C., los atálidas erigieron un monumento conmemorativo aún más complejo en forma de un gran altar a Zeus, el rey de los dioses, cuya base estaba ornamentada con una dramática representación de la batalla entre los dioses y los gigantes (superior y página anterior).

El relieve es muy profundo, y parece que las figuras salgan del fondo. Los músculos hinchados y los ropajes flotantes confieren una sensación de energía explosiva. Una escena clave, la primera que puede ver el visitante, mostraba a Zeus (a la izquierda) y su cuerpo poderoso cuando sus vestiduras resbalan de sus hombros, en una lucha contra tres gigantes (*véase pág. 92*), mientras que Atenea (a la derecha) se da la vuelta para enfrentarse a otro gigante (página anterior). Los gigantes, que exhiben lo peor de sí mismos, se representan con piernas de serpiente, alados o como humanos. Uno cae a la izquierda de Zeus y se representa de perfil;

otro, abatido, cae sobre sus rodillas, a la derecha, con el cuerpo en escorzo, mirando hacia Zeus, también en esta posición; un tercero (más a la derecha) se alza para luchar sobre sus piernas de serpiente y se representa de espaldas. La cuidadosa disposición y la variedad de posturas no resultan obvias a primera vista, pero contribuyen al efecto del conjunto. En realidad, la colocación se basa en un relieve ateniense del siglo V a. C., y no es la única reminiscencia clásica de la obra, como vamos a ver.

Atenea, que se yergue con vigor separada de Zeus, agarra a su adversario por el pelo (página anterior). Sus alas cubren la parte superior del relieve. Él la mira con ojos angustiados, un desarrollo en la expresión del sufrimiento y el drama que se exploró por primera vez en el siglo IV a. C. A la derecha de Atenea, Gea, la diosa de la Tierra y madre de los gigantes, se alza del suelo y, con las cejas penosamente levantadas, implora a Atenea que perdone la vida a su hijo. Atenea se muestra inamovible; una Victoria alada, conocedora del resultado, vuela sobre la cabeza de Gea para coronar a Atenea.

***Afrodita de Melos* (*Venus de Milo*)**
h. 150-100 a. C.
Mármol, altura 202 cm
Louvre, París

El contrapposto, bellamente diseñado, del torso y el giro de la cabeza contribuyen a la espléndida organización rítmica de esta figura y son parte de la bien merecida popularidad de esta estatua.

Es una adaptación espléndida y creativa de una gran obra del pasado

El motivo dominante de Zeus y Atenea, un dios y una diosa poderosos, que se mueven en direcciones opuestas pero que vuelven la cabeza para mirarse, es la misma composición (aunque invertida) del frontón occidental del Partenón (*véanse* págs. 54-55). La cita visual, obvia para un observador de la antigüedad, sustentaría la reivindicación de que los atálidas fueron los herederos culturales de los atenienses del siglo V a. C. Es una adaptación espléndida y creativa de una gran obra del pasado.

USOS Y ABUSOS DEL PASADO

Con el paso del tiempo, las adaptaciones de obras del pasado fueron menos creativas, como si algo de su fuego interior hubiera abandonado a los artistas griegos. Una creación característica de la segunda mitad del siglo II a. C. (150-100) es la famosa *Afrodita de Melos* (*Venus de Milo*, página siguiente). Una figura de la diosa semidesnuda que combina, evidentemente, la desnudez parcial y la postura de la *Afrodita de Capua* (*véase* pág. 86) con el *contrapposto* y el tipo facial de la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles (*véase* pág. 84, izquierda). La combinación es un éxito, y la fama de la estatua del todo justificada, pero su origen es mucho más obvio que el de Zeus y Atenea en el altar de Pérgamo (*véanse* págs. 92 y 93).

Orestes y Electra
siglo I a. C.
Mármol, altura 150 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

Este burdo grupo estático de figuras convencionales sirve para relativizar la fama de la escultura antigua.

La dependencia de los artistas del pasado glorioso se incrementó con el tiempo. Las imitaciones de las obras antiguas fueron menos creativas. Un ejemplo del siglo I a. C. muestra la lamentable degeneración (superior). Se combinan dos figuras para crear el grupo de *Orestes y Electra*, los hermanos mitológicos. La figura de Orestes está modelada siguiendo el patrón de un joven de principios del siglo V a. C., y Electra es, prácticamente, una copia de la *Venus Genetrix* (*véase* pág. 43), con ligeras variaciones (el brazo derecho se apoya en los hombros de su hermano y el ropaje es más modesto). Es un trabajo burdo, una unión poco atractiva de dos estatuas antiguas que no tienen nada que ver la una con la otra, que hace que la *Venus de Milo* (copia de la *Afrodita de Melos*) parezca, en comparación, más fresca y original.

Solo hay un paso para pasar de adaptaciones carentes de imaginación, como la de *Orestes y Electra*, a la producción de copias exactas de antiguas piezas maestras

El grupo no está concebido en términos de espacio y profundidad; las dos figuras están simplemente colocadas en fila en un solo plano. Las vistas anterior y posterior son aceptables, pero las laterales no tienen, en realidad, ningún valor. Los romanos promovieron la moda de colocar las estatuas junto a una pared, de modo que muchos grupos (e incluso algunas figuras individuales) estaban concebidos para ser contemplados desde un solo punto de vista. Solo hay un paso para ofrecer adaptaciones carentes de imaginación, como la de Orestes y Electra, a la producción de copias exactas de antiguas piezas maestras. Esta tendencia se había iniciado a finales del siglo I a. C., y adquirió más impulso debido a la demanda de los romanos, que se habían sentido completamente cautivados por el arte griego.

Los romanos, en aquel entonces, habían conseguido el control de todos los reinos helenísticos. Necesitaban copias para la decoración y la exhibición. Por ello, la producción de copias empezó a ejercer un papel importante en la economía y la técnica de la escultura griega, y los romanos, como patrones, estaban al mando.

CUESTIONES CLAVE

¿Es importante que las estatuas sin apoyos sean bellas desde más de un solo punto de vista?

¿Es creativo, o carente de imaginación, el empleo de obras antiguas de arte para transmitir ideas nuevas?

¿Existen límites que establezcan qué tipos de temas se pueden tratar en la escultura?

LA PINTURA CAPTA EL MUNDO VISIBLE: FIGURAS EN EL ESPACIO Y LA LUZ

-

Poco a poco, los griegos fueron descubriendo los modos de reproducir en sus pinturas los esquivos efectos de luz y espacio

-

Mosaico de Alejandro Magno
El original es, probablemente, una pintura de principios del siglo II a. C. Copia de finales del siglo I a. C. Mosaico, 272 x 513 cm Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

Algunos artistas famosos crearon unas pinturas impresionantes en el siglo IV a. C. Por desgracia, aunque fueron muy admiradas en su tiempo, como muchas otras pinturas, ya no existen. Sin embargo, podemos hacernos una idea de cómo eran las pinturas en este período gracias a copias fiables en mosaico y en posteriores murales romanos. Disponemos, incluso, de un ejemplo, obra de un maestro famoso.

Algunos artistas famosos crearon unas pinturas impresionantes en el siglo IV a. C.

MEJORAS EN EL DOMINIO DE LA TÉCNICA

A finales del siglo IV a. C., el escorzo del cuerpo (tanto del humano como del de los animales) había alcanzado la perfección, se había dominado

Aunque está parcialmente dañado, este excelente copia en mosaico ha conservado muchas de las características de la que debió de ser una obra espectacular que captó la esencial de un conflicto que cambió el mundo.

el modelado en términos de luces y sombras, se habían estudiado los efectos de los toques de luz, e incluso de la luz reflejada, y se habían realizado algunos estudios superficiales sobre la profundidad.

Un reflejo de estos logros se puede ver en un mosaico romano que es, a su vez, copia de una pintura del siglo II a. C. (superior). Este mosaico se realizó en el siglo I a. C. a base de teselas (pequeñas piezas de piedra de una amplia gama de colores), de modo que se podía reproducir una pintura bastante elaborada y sutil. Este ejemplo, conocido como el *Mosaico de Alejandro Magno*, es la copia de una pintura que escenificaba y glorificaba la victoria de Alejandro sobre Darío III, el rey de los persas.

A pesar de que algunas partes del mosaico fueron destruidas, todavía es perceptible de qué modo tan vívido transmite la sensación de la conmoción de la batalla, mientras que, al mismo tiempo, conserva el predominio de las características principales de este encuentro histórico.

Dos grandes reyes se enfrentan sobre las cabezas de los otros protagonistas. Sin embargo, no hay ninguna duda sobre quién será el vencedor

Alejandro, sin yelmo, con sus cabellos al viento, avanza cabalgando con fuerza desde la izquierda. Su cabeza se perfila con claridad contra el cielo. Ha atravesado con su lanza a uno de los fieles sirvientes de Darío; justo cuando está subiendo a su caballo, la lanza atraviesa su costado. A la derecha, otro noble persa ha desmontado y detiene la cabeza de su inquieto caballo. Este alazán se ve desde la grupa, en un soberbio escorzo, con el brillo de sus ancas y algunas sombras que crean sus patas. Mientras tanto, Darío mira hacia atrás desde su carro y tiende su mano compasiva hacia su seguidor, que está dispuesto a morir por él, una imagen que refleja el respeto característico de los griegos por el enemigo. La silueta de la cabeza de Darío y del brazo que tiende en vano destaca contra el cielo. Es el homólogo de Alejandro; dos grandes reyes se enfrentan sobre las cabezas de los otros protagonistas. Sin embargo, no existe la menor duda sobre quién será el vencedor.

El auriga de Darío, a la derecha del rey, fustiga con furia a los caballos para que realicen el máximo esfuerzo, sin considerar que puede atropellar al guerrero caído que nos da la espalda, pero cuya cara podemos ver reflejada en su pulido escudo. Los caballos negros de Darío galopan hacia delante y a la derecha. De nuevo, el hábil uso del escorzo y los reflejos confieren realidad al complejo arreglo.

Resulta muy notable que tales sutilezas en el modelado y los colores evocadores hayan podido ser captados en la rudimentaria técnica del mosaico. La reducida gama de colores puede haber sido característica de la pintura original, ya que los escritores afirman que algunos pintores utilizaban en su paleta solo cuatro colores: rojo, amarillo, negro y blanco y, desde luego, mezclas de ellos.

Aunque el mosaico revela de una manera espléndida los logros de los pintores hacia finales del siglo IV a. C., también muestra sus limitaciones. El drama se representa en un escenario reducido, cuya profundidad se define únicamente mediante el escorzo de las figuras y su superposición. Tampoco se ha concedido demasiada importancia al entorno: el paisaje se limita a unas cuantas rocas en el suelo y a un árbol muerto.

El *Mosaico de Alejandro* es impresionante; la creación de un gran artista se ha transmitido con solo una ligera pérdida del efecto, gracias a la habilidad del copista.

Algunas de las pinturas murales de las tumbas reales de Vergina en Macedonia muestran una incomparable inmediatez del impacto.

Hades secuestrando a Perséfone
h. 340 a. C.
Mural, altura de la pintura 100 cm
Tumba I, Vergina

La seguridad de las pinceladas y la brillante evocación de las emociones en conflicto revelan la mano de un extraordinario pintor.

Así es la escena en la que el dios del inframundo rapta a Perséfone (superior). La joven estaba recogiendo flores con sus amigas cuando el dios salió por una grieta de la tierra, la raptó y se la llevó en su carro. Un detalle muestra al imperioso dios, con sus cabellos ondeando con furia, cuando agarra el tierno cuerpo de la doncella, con sus ojos angustiados y sus brazos patéticamente extendidos. La libertad y la fuerza de las pinceladas, la certeza de los efectos y la intensidad de la emoción son detalles que revelan la mano de un gran maestro. Su nivel es muy poco frecuente en las pinturas de la antigüedad que han llegado hasta nosotros.

NUEVOS TEMAS Y ESCENARIOS

Las pinturas de Vergina permiten vislumbrar la calidad de las obras que produjeron los mejores artistas del siglo IV a. C., pero se trata de una visión

Músicos callejeros
Probablemente
el original es una
pintura, siglo II a. C.
Copia firmada por
Dioscórides de Samos,
mosaico, h. 100 a. C.
Mosaico, 41 x 43 cm
Museo Archeologico
Nazionale, Nápoles

Una escena callejera corriente proporcionó un tema al artista, con el que pudo mostrar su habilidad para sugerir de manera convincente figuras tridimensionales bañadas de luz.

muy limitada. Para tener más datos, dependemos de las narraciones de los escritores y de lo que reflejan las copias romanas.

Se amplía la variedad de temas considerados adecuados para la pintura

El período posterior a las conquistas de Alejandro Magno fue de expansión para los griegos, pero no solo geográficamente, sino también en el ámbito artístico e intelectual. Tanto la pintura como la escultura mostraron avances técnicos considerables y también se ampliaron los temas tratados. Las pinturas más antiguas reproducen sobre todo temas mitológicos y, en algunas ocasiones, como en el *Mosaico de Alejandro*, acontecimientos históricos. Ahora, cuando los artistas muestran más interés en la gente corriente, sus vidas cotidianas y objetos de uso, se amplía la gama de temas considerados adecuados para la pintura. Un tal Pireico pintó barberías, zapaterías, asnos, comestibles y otros temas similares, lo que le valió el calificativo de «pintor de cosas sórdidas» (Plinio). Tal elección de temas carentes de motivos morales no habría merecido la atención de Polignoto. Esta ampliación de los temas aceptables significó que muchos protagonistas no heroicos pasaran a formar parte del repertorio de los pintores: viñetas de la vida real, bodegones, flores y representaciones de animales y pájaros, además de los habituales hombres y dioses.

A finales del siglo III a. C., se habían logrado considerables avances para crear la ilusión de la realidad sobre las superficies planas. Un excelente mosaico (página anterior), que es copia de una pintura del siglo III a. C., representa a un grupo de músicos callejeros con máscara y a un muchacho sin ella, que puede ser uno de ellos que no actúa, o, simplemente, un espectador. El modelado de las figuras es muy convincente, y el juego de luces se maneja con gran habilidad. Hay que advertir la cuidada representación de la sombra proyectada por el que toca la pandereta sobre el pavimento que asciende también por la pared, así como los brillos y las profundas sombras en los brillantes colores de los músicos. El espacio entre los músicos es generoso, pero la profundidad está todavía limitada a la franja en la que se desarrolla la acción.

El musivario más famoso de la antigüedad fue Sosos, que vivió en Pérgamo en el siglo II a. C. Entre sus obras más conocidas se encuentra una que representa a unas palomas bebiendo. Una copia romana de esta obra (también en mosaico, página siguiente) da una idea del encanto del tema y de la dignidad que se le puede conceder a un tema tan sencillo. Sin embargo, la copia carece de uno de los detalles que fue muy celebrado

en el original: la sombra en el agua de la paloma que inclina la cabeza para beber. ¡Debió de ser un efecto muy sutil!

Es probable que, a mediados del siglo II a. C., los artistas se interesaran seriamente en representar el espacio en sí, no solo como el ambiente en el que existen las cosas. La escenificación pintada de tragedias ya había estimulado en el siglo V a. C. cierto interés sobre la profundidad. Se supone que el pintor Agatarco pintó escenarios en profundidad para obras teatrales e inspiró a los filósofos contemporáneos en la realización de un estudio teórico sobre este tema. Se puede sospechar que el sistema de profundidad era todavía bastante aleatorio, pero en el siglo I a. C., cuando los pintores romanos copiaron y adaptaron los escenarios en perspectiva (página siguiente), ya se habían realizado grandes progresos.

Durante el siglo I a. C. se extendió en Roma la moda de pintar vistas arquitectónicas (página siguiente). Dado que estas vistas, que representaban ciudades, palacios o santuarios, no contenían figuras, podemos suponer que se inspiraban en decoraciones de escenarios, que en el teatro estarían pobladas de actores.

Palomas bebiendo
El mosaico original, probablemente de Sosos de Pérgamo, siglo II a. C.
Copia romana, siglos II a I a. C. o inicios del siglo II d. C.
Mosaico, 85 x 97 cm
Museo Capitolino, Roma

La elección de animales como tema de una obra de arte fue una de las maneras en las que se ampliaron los objetivos del arte después de Alejandro Magno. Las naturalezas muertas también se consideraron aceptables como tema.

La amplia gama de rojos cálidos, amarillos brillantes, blancos nítidos y azules suaves contribuye a proporcionar una sensación de profundidad (y distancia)

Un paisaje urbano encontrado en Boscoreale, cerca de Pompeya, constituye un ejemplo encantador. Una puerta firmemente cerrada en una pared define el plano frontal de esta pintura arquitectónica. Sobre la pared se ven atisbos de la ciudad, con un balcón que sobresale hacia la derecha, una torre entre dos edificios, con una escalera que conduce a una ventana superior. En la distancia, largas columnatas se extienden hacia la derecha. Las sombras hábilmente colocadas entre la amplia gama de rojos cálidos, amarillos brillantes, blancos nítidos y azules suaves contribuyen a proporcionar una sensación de profundidad y distancia, pero lo que más ayuda a sugerir el espacio es la línea de los propios edificios que se aleja.

Sin embargo, la profundidad no es ni unificada ni consistente. Los escorzos de los elementos son más o menos independientes, sin tener en cuenta el conjunto. Un esquema de profundidad tan fragmentado

Escena urbana
De la habitación M, Villa de Publio Fanio Sinistor en Boscoreale, cerca de Nápoles h. 50-40 a. C. Mural romano, habitación de 265,4 x 334 x 583,9 cm Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El paisaje de una ciudad repleta de edificios transforma una pared en una vista exterior.

sugiere que, aunque los griegos procuraron que sus paisajes fueran evocativos, no llegaron a desarrollar la profundidad de un único punto de fuga como la que se formuló más tarde, en el siglo XV. Esto es lo que opina la mayoría de eruditos, aunque otros están en desacuerdo. Estos últimos consideran que los griegos sí dominaron, de hecho, la profundidad de un punto único, pero que algunos de los copistas romanos no lograron transmitir fielmente sus logros.

Las figuras prácticamente se pierden en la amplitud del panorama

Mientras que en arquitectura la profundidad se puede reflejar mediante líneas que se alejan, en los paisajes solo puede obtenerse por medio de sutiles cambios de color con la distancia y el difuminado de las figuras más lejanas. Esto es justo lo que vemos en los llamados *Paisajes de la Odisea* (página siguiente). Se cree que son copias romanas de originales griegos que ilustraban episodios de la *Odisea*, pero son muy diferentes a los del vaso del siglo VII a. C. que reproduce una escena de esta obra (véase pág. 68), en la que las figuras lo son todo.

Por el contrario, en los *Paisajes de la Odisea*, las figuras prácticamente se pierden en la amplitud del panorama. Los barcos de Odiseo están anclados a la izquierda en un paisaje amedrentador de inmensos peñascos y riscos rocosos, en el que los árboles batidos por el viento se aferran a las superficies de las rocas. En pie frente a la abertura de una oscura cueva, tres hombres se acercan a una mujer con una jarra. Son figuras pequeñas, representadas con mucha habilidad con ligeros y decididos trazos. Pero lo que domina la escena es el paisaje en sí, rocas, cavernas, mar y cielo.

Bodegones, paisajes, retratos, pintura de género, cualquier cosa, desde nobles alegorías a objetos domésticos; ahora era posible representarlo todo mediante la pintura

La pintura era entonces tan versátil como la escultura, en total posesión de los recursos del medio. Los pintores durante los siglos II y I a. C. habían aprendido el modo de representar el espacio y la luz, y habían introducido nuevos temas. Bodegones, paisajes, retratos, pintura de género, cualquier cosa, desde nobles alegorías a objetos domésticos; ahora era posible representarlo todo mediante la pintura. Lo que los griegos legaron a los romanos fue esta riqueza de temas y el dominio de la técnica.

Tierra de los lestrigones
Detalle de *Paisajes de la Odisea*
Siglo I a.C.
Mural romano,
150 x 396 cm
Museo Vaticano, Roma

Una vista extraordinaria de un paisaje mágico minimiza las figuras que fueron inicialmente los temas principales del arte griego.

CUESTIONES CLAVE

¿Debería reflejar siempre la pintura el mundo real?

¿Cuán importante es para una pintura que sea bella?

¿Por qué fue necesario tanto tiempo para descubrir la manera de sugerir el mundo que nos rodea?

Si las pruebas visuales proceden de las obras romanas que se han conservado, ¿cómo podemos estar seguros de que los originales eran griegos?

LA ESCULTURA ROMANA: ADOPCIÓN Y ADAPTACIÓN DEL LEGADO GRIEGO

-

Ingeniosos escultores que trabajaron para los romanos utilizaron los logros de los artistas griegos para satisfacer sus propias necesidades

-

Augusto de Prima Porta
h. 20-17 a.C.
Mármol,
altura 204 cm
Museo Vaticano,
Roma

Sutiles modificaciones de la postura clásica del *Doríforo* hicieron posible mostrar al emperador Augusto como un digno e imponente romano merecedor de su elevada posición.

Los artistas que trabajaron en el inmenso y eficiente Imperio romano crearon una enorme cantidad de esculturas diseñadas para satisfacer las demandas específicas públicas y privadas de los romanos. En esta abundante producción, encontraron a menudo medios sutiles para utilizar los logros griegos que admiraban particularmente, con lo que dieron ejemplo para los tiempos futuros de cómo se podía usar la tradición clásica en contextos siempre nuevos.

Los romanos encontraron a menudo medios sutiles para utilizar los logros griegos

Aunque tenían una gran consideración por muchos aspectos de la cultura griega, los romanos eran, por temperamento y tradición, muy diferentes de los griegos. Mientras que estos disfrutaban con la abstracción y la generalización en el pensamiento y en el arte, los romanos, prácticos y con los pies en la tierra, preferían lo concreto y fáctico. Por ello, los escultores debían ser muy ingeniosos si querían adaptar los preciados elementos del arte griego al uso romano.

RETRATOS

Casi todos los retratos griegos eran de hombres y mujeres famosos: personas que habían conseguido una reputación como atletas, poetas, filósofos, generales, dirigentes y oradores. Siempre había algo en sus retratos que permitía advinar la actividad en la que habían destacado. Los retratos romanos podían ser de cualquiera que tuviera el dinero, las relaciones familiares o la distinción para encargarlos. Lo que querían los romanos del retrato era que reprodujera con fidelidad la imagen de una persona en particular. Bajo la influencia del arte griego, algunos de los escultores que trabajaban para los romanos podían modificar su estilo de retrato y hacer que sus personajes parecieran más bellos o más poderosos de lo que en realidad eran, pero sin modificar para ello las características básicas y únicas de los sujetos.

RETRATOS ROMANOS Y FORMAS GRIEGAS

Un impresionante retrato de Augusto, el primer emperador (31 a.C.-14 d.C.), refleja el tipo de compromiso ideal que podía conseguir un escultor trabajando a las órdenes de un patrón romano (página anterior).

El *Doríforo* de Policleto (véanse págs. 35-37) representó el apogeo de la escultura clásica, y los romanos apreciaban la sensación de dignidad

y serenidad que encarnaba su postura, cuidadosamente concebida. Por ello, fue la elegida como estructura básica de un retrato de Augusto que suscitara tanto el respeto por su autoridad como la admiración por su gracia y control. Sin embargo, la escultura griega no podía ser adoptada por completo como modelo, ya que tenía ciertas características que podían ofender el gusto romano.

-

El *Doríforo* se convirtió en Augusto, con su estructura clásica romanizada

-

En primer lugar, el *Doríforo* era una figura ideal, quizá una representación imaginaria del héroe homérico Aquiles, pero no la de una persona real. Se debían cambiar algunas cosas. Se modificó la cabeza del *Doríforo* lo necesario para que reprodujera las facciones reales de Augusto, pero dejando lo preciso para que reflejara la pureza de las formas del *Doríforo*.

En segundo lugar, el *Doríforo* estaba desnudo. Desde luego, esto era normal para una estatua heroica griega, y esencial, además, para mostrar el armonioso *contrapposto*. Sin embargo, esto hubiera sido totalmente inadecuado para un romano, en especial para Augusto, que quería ser visto como guardián de las antiguas tradiciones de decencia y sobriedad. Por ello, el escultor atavió al emperador con su coraza, e incluso le añadió un manto. De todos modos, esculpió la coraza muy ajustada, de modo que, dentro de los límites de la decencia, quedaran claramente visibles las formas del torso.

En tercer lugar, la mirada del *Doríforo* no tiene un enfoque y dirección concretos. No podía ser correcto que un emperador romano careciera de estos atributos. Por el contrario, debía mirar directamente y dirigirse, dominante, a los espectadores que estaban ante él. Se necesitaron muy pocas modificaciones de la postura del *Doríforo* para lograrlo: levantar y girar un poco la cabeza para que mirara hacia fuera y adelante, y alzar el brazo en un gesto de mando. De este modo, Augusto, con la mirada y el gesto que reflejan la fuerza de su personalidad, controla el espacio frente a él.

La estatua se colocó contra una pared, como es habitual en la estatuaria romana, por lo que se centra en la vista frontal. Los laterales están menos elaborados que los del *Doríforo*, y el dorso ni siquiera está totalmente terminado. Quizá por esta razón al consumado escultor que esculpió esta estatua no le importó destruir el *contrapposto* de Policleto levantando el hombro hacia el mismo lado que la cadera. De todos modos, el equilibrio del torso resulta algo confuso por la presencia de la coraza y el manto, y, en la vista frontal, la curva del brazo levantado responde con elegancia a la relajada pierna del lado opuesto. Se ha perdido el equilibrio

Tito
h. 80 d.C.
Mármol,
altura 196 cm
Museo Vaticano,
Roma

Aunque el emperador Tito aparece ataviado con una voluminosa toga romana, el escultor, con la habilidad heredada de los griegos, fue capaz de definir claramente la postura del hombre dentro de la ropa.

interior y el ritmo inherente de la estatua clásica, pero se crea uno nuevo, el que capta la autoridad del personaje imperial. De este modo, el Doríforo se transformó en Augusto, y se romanizó la estructura clásica. Sin embargo, se conservó lo suficiente del modelo de Policleto para conferir a la imagen un aire de naturalismo y dignidad, mientras que las modificaciones la convirtieron en una imagen correcta del primer emperador. Fue un compromiso inspirado, algo característico de los logros del arte romano.

Un retrato del último emperador Tito parece más romano (superior). Reproduce a Tito ataviado con la tradicional toga romana, un gran manto más o menos oval que cae en multitud de pliegues voluminosos y que requirió una gran habilidad para drapearlos correctamente. Es notable la especificidad de la caracterización. Nada de la idealizada belleza griega

La emperatriz Sabina como Venus
h. 130 d. C.
Mármol, altura 180 cm
Museo Archeologico Ostiense

Como aquí, los romanos combinaban a menudo el retrato de la cabeza de una persona con el cuerpo de una estatua clásica, considerando aparentemente que el significado del conjunto pesaba más que los estilos distintos de las partes separadas. El mismo tipo de estatua fue utilizado en repetidas ocasiones como soporte de diversos retratos de cabezas, y, otras veces, en la misma estatua se reemplazaba el retrato de una cabeza por otra, según la conveniencia política.

suaviza las rudas facciones del emperador que, aunque nos pueda sorprender, ¡fue considerado el predilecto de la humanidad y alabado por su atractiva presencia!

Sin embargo, no se olvidaron ni se desaprovecharon las lecciones del arte griego clásico. La técnica de la escultura que permite adivinar la postura del cuerpo por el modo en que caen los pliegues de las vestiduras fue inventada en el siglo V a. C. (compárese con la *Venus Genetrix*, pág. 43, y con las figuras del friso del Partenón, págs. 62 y 120), y se utiliza aquí de nuevo.

Un ejemplo adicional de la persistencia de las ideas y formas griegas es el retrato de Sabina (superior), esposa del emperador Adriano (117-138 d. C.). El cuerpo de la estatua es una simple copia de la *Venus Genetrix* del siglo V a. C. (*véase* pág. 43), pero la modestia romana ha hecho que el escultor cubra el seno derecho. La cabeza de Sabina sobre la imagen clásica constituye una alegoría visual. En la leyenda romana se suponía que Venus era la madre de Eneas, ancestro del pueblo romano. El retrato de Sabina sugiere que tiene la misma relación maternal con el pueblo romano de aquel tiempo que la diosa tenía en el pasado mitológico. La alegoría es también un elemento presente en el soberbiamente esculpido retrato del cruel

y maníaco emperador Cómodo (180-192 d. C., inferior). En él, Cómodo va ataviado con la piel de león de Hércules (el Heracles de los griegos) y lleva la maza del héroe en una mano y las manzanas de la inmortalidad en la otra (compárese con la metopa de Atlas en Olimpia, pág. 57). Alejandro Magno había sido retratado en forma de Hércules, y algunos de los reyes helenísticos siguieron su ejemplo. Aquí, medio milenio después, un emperador romano hace lo mismo.

Las superficies lisas de la piel de Cómodo están pulidas hasta que brillan, lo que contrasta con el rico juego de luces y sombras en los cabellos y la barba. Con un tocado espectacular, un peinado inmaculado y con un aire de superioridad indiscutible, el emperador mira bajo su disfraz de Hércules. Este brutal gobernante desempeñó el papel de Hércules en una horrible parodia. Hizo buscar a todos los habitantes de Roma a los que les

Cómodo como *Hércules*
Finales del siglo II d. C.
Mármol, altura 133 cm
Museo Capitolino, Roma

A los gobernantes les gustaba ser representados como dioses o héroes, y Cómodo no fue el único en mostrarse de este modo.

Detalle de la procesión
Fragmento del friso del altar del Ara Pacis. (13-9 a. C.)
Mármol, altura 160 cm
Altar del Ara Pacis, Roma

faltaran las piernas, y ordenó que pusieran a esos desgraciados piernas postizas con forma de serpientes, y para que se defendieran les dio esporjas en lugar de piedras, y los fue matando en la arena, mientras afirmaba que era Hércules castigando a los rebeldes gigantes. Este esclarecedor retrato (página anterior), aunque conserva la dignidad oficial de la imagen del emperador, consigue insinuar el carácter del pervertido sádico que ocupaba ese cargo.

RELIEVES HISTÓRICOS

La plasmación de temas específicos que hemos visto en los retratos romanos también se manifiesta en sus relieves. De estos, los más

El escultor romano modificó el estilo clásico ideado por los griegos para el friso del Partenón para adaptarse al gusto romano de plasmar una procesión en concreto que tuvo lugar en un día específico, incluyendo retratos de las personas más importantes que participaron en ella.

característicos son los relieves históricos que fueron esculpidos para ornamentar monumentos erigidos con objeto de conmemorar determinados acontecimientos (altares, arcos y columnas). La escultura arquitectónica griega (*véanse* págs. 48-63) representaba, por lo general, mitos atemporales. Incluso el friso del Partenón, que era conmemorativo por derecho propio, carece de la explicitud y la especificidad de personas y acontecimientos que eran necesarios y plenos de significado para los romanos.

El Ara Pacis (superior), erigido por Augusto (31 a.C.-14 d.C.), es una muestra de la actitud romana. Como era típico en el arte augusto (*véase* Augusto de Prima Porta, pág. 112), los modelos griegos se emplearon para conferir dignidad y gracia al sujeto, pero la idea romana impregna el conjunto.

Detalle de la procesión
Parte del friso del Partenón, h. 442–438 a. C. Mármol, altura 96 cm
Louvre, París

Como se puede observar, la habilidad para representar con autoridad y gracia a un grupo de mujeres jóvenes en procesión es uno de los grandes logros de los escultores del siglo V a. C.

En el Ara Pacis están esculpidos retratos de personajes que se podían identificar, y la procesión en sí se puede datar con precisión

El recinto del altar estaba ricamente ornamentado con relieves. Algunos de ellos reproducían una procesión (*véanse págs. 118–119*), que recordaba la del friso del Partenón (superior). El magnífico juego de luces y sombras de los pliegues, la definida articulación de los cuerpos bajo los drapeados y el excelente sentido rítmico del avance son características adoptadas en gran parte del friso del Partenón griego. Pero mientras que en este último no se pueden identificar los personajes (*véase pág. 62*) correspondientes a las cabezas que se han conservado, ni se puede determinar el momento exacto en el que tuvo lugar, en el Ara Pacis (*véanse págs. 118–119*) están esculpidos retratos de personajes que se podían identificar, y la procesión en sí se puede datar con precisión (4 de julio de 13 a. C.), ya que la obra se concluyó solo cuatro años más tarde.

Se enfatiza la singularidad de los participantes y del acontecimiento (la inauguración del altar, *véanse páginas anteriores*). Los sacerdotes que presiden la procesión llevan sus característicos tocados picudos, detrás va un hombre con la cabeza velada que porta el hacha para sacrificar a los animales y les sigue el general Agripa, a cuyas vestiduras se agarra un tímido niño; todo ello es muy diferente de las representaciones no específicas del arte griego clásico.

La decoración del Arco de Tito (página siguiente), así como el retrato de Tito (*pág. 115*), parece que dependan menos de los prototipos clásicos que los relieves y retratos esculpidos para Augusto (*véanse págs. 118–119 y 112*). El panel que representa a los soldados de Tito transportando el botín del saqueo de Jerusalén es particularmente vívido. Dado que la escultura y

los relieves romanos, como los griegos, eran siempre coloreados, las representaciones de los objetos de oro procedentes del templo de Jerusalén habrían sido dorados. Imagínese cuán convincente habría sido esta procesión cuando los ropajes de los soldados tenían todavía sus brillantes colores y la menorá de oro (la lámpara de siete brazos) destellaba contra el cielo de color azul oscuro. Sobre las cabezas de las figuras hay un amplio espacio sin esculpir, lo que da la impresión de que tengan más libertad de movimiento, en posiciones mucho más naturales que las del Ara Pacis (véanse págs. 118-119), donde muchas de las cabezas tocan el borde superior del friso.

El panel que representa a los soldados de Tito transportando el botín del saqueo de Jerusalén es particularmente vívido

Procesión triunfal del botín de Jerusalén
Escena del Arco de Tito, h. 81 d. C.
Mármol, altura 204 cm
Foro Romano, Roma

El color original aplicado a este relieve debió hacer que esta procesión triunfal fuera extraordinariamente vívida y real.

En los delicados bajorrelieves de la gran columna que conmemora las victorias del emperador Trajano (98-117 d. C.) sobre los dacios (página siguiente) se dio un enfoque por completo diferente. Aquí se emplea otro tipo de realismo, no el vívido visual del Arco de Tito (inferior), sino un realismo documental, diagramático, es decir, que expresa la idea abstracta de lo que está ocurriendo más parecida al modo en que podría hacerse con palabras que como sería si se vieran las personas concretas presentes. Se prefiere la verdad conceptual a la de lo que ven los ojos.

Los bárbaros atacan a los romanos en su campamento
Escena de la Columna de Trajano, 113 a. C.
Mármol, altura de la banda histórica, unos 100 cm
Columna de Trajano, Roma

Para transmitir la intensidad de la acción de una batalla que tuvo lugar durante las guerras de Trajano en Dacia (la moderna Rumania), el artista romano sacrificó el realismo literal y un punto de vista coherente. En su lugar, combinó una vista de pájaro con figuras vistas de frente para asegurarse de que quedaba claro el escenario del conflicto.

Aunque es del todo comprensible, el conjunto de la escena del panel superior carece de lógica visual

Los romanos están confinados dentro de su bien construido campamento, rechazando el ataque de los bárbaros dacios (superior). La infantería ligera dacia, armada con arcos, flechas y hondas, amenaza el campamento desde el frente y la derecha. Los romanos con casco, en el campamento, lanzan proyectiles a los sitiadores desde lo alto del muro. Aunque es del todo comprensible, el conjunto de la escena del panel superior carece de lógica visual. Los dacios se ven desde el frente, pero el campamento desde arriba. Los muros del campamento se han representado absurdamente bajos, de modo que el artista pudiera representar bien a los combatientes. Si hubiera intentado mantener las proporciones de todos los elementos, habría dedicado la mayor parte del espacio a la representación de grandes zonas del muro carentes de interés, y los hombres se habrían visto muy pequeños.

El enfoque conceptual (como opuesto al visual) utilizado en la Columna de Trajano permite al artista ofrecer complejas escenas de acción gracias a cierta esquematización. Esto parece muy diferente de todo lo que hemos visto en el arte griego, que insiste en la lógica visual y en la consistencia de la presentación. Sin embargo, incluso en la escultura

excepcionalmente original de la Columna de Trajano, se paga tributo a la fama y la autoridad del arte griego. El interludio entre las dos campañas de las que constaron las guerras dacias se representa en la columna por la figura de la Victoria (inferior), que inscribe el triunfo de Trajano en un escudo. ¿No le recuerda algo? Se trata nada menos que de la muy admirada *Afrodita de Capua* (*véase* pág. 86), ataviada de gala para la ocasión y provista de alas.

Menos de un siglo después de que se erigiera la columna con relieves para glorificar a Trajano, se levantó otra en honor del emperador Marco Aurelio (161-180 d. C., página siguiente). Los trabajos continuaron en el reinado de su hijo Cómodo (180-192 d. C.). Como el retrato de Cómodo (*véase* pág. 117), la escultura sobre esta columna es muy reveladora; es más emocional y más expresiva que los relieves de la Columna de Trajano (*véase* pág. 122). Un relieve característico (página siguiente) reproduce una masacre de bárbaros. Establece un contraste duro y brutal entre los romanos armados y agresivos en la cima hiriendo sin piedad a sus enemigos

Victoria escribe en un escudo
Escena de la Columna de Trajano 113 d. C.
Molde de yeso del mármol original, altura unos 100 cm
Museo della civiltà romana, Roma

Los romanos usaron con libertad los prototipos griegos para remarcar algo importante, como en este caso, en el que adaptaron una figura de Afrodita del siglo IV a. C. para subrayar el resultado positivo de la primera fase de las dos campañas de Trajano.

Masacre de bárbaros cautivos
Escena de la Columna de Marco Aurelio, 180-193 d. C.
Mármol, altura de la banda histórica, unos 130 cm
Columna de Marco Aurelio, Roma

El burdo modo de esculpir esta escena se ve compensado por su impacto emocional.

desarmados y los impotentes bárbaros suplicantes, caídos o muertos. El hombre ligeramente a la derecha del centro con los brazos hacia atrás, que grita horrorizado, capta el ambiente de la escena.

El relieve es mucho más profundo que el de la Columna de Trajano (págs. 122 y 123), y es tanto deficiente en la sutileza del modelado como en la corrección del dibujo (obsérvese lo poco naturales que son las piernas largas y el cuerpo del romano a la izquierda). La talla, aunque muy expresiva, carece de la delicada suavidad que se encuentra en el retrato de Cómodo (*véase* pág. 117). Los tiempos difíciles que en esa época abrumaban el imperio afectaron al espíritu de la gente y de los escultores que trabajaban en la columna. El trabajo aquí realizado anuncia una ruptura con el estilo y una decadencia de la habilidad que fue característica de la mayoría de las esculturas (con la excepción de la de retratos) durante el siglo II d. C.

RELIEVES PARA CLIENTES PRIVADOS

Después del primer cuarto del siglo II se produjeron muy pocas esculturas para el estado; los gobiernos tenían otras cosas más importantes de qué preocuparse que de erigir monumentos conmemorativos. Entre

los años 235 y 284 reinaron más de 20 emperadores, amenazados constantemente por usurpadores. Solo uno de ellos murió de muerte natural. La guerra civil asolaba el imperio, mientras que, al mismo tiempo, los bárbaros traspasaban las fronteras.

Muchas personas cifraban sus esperanzas en la vida venidera, y aquellos que podían permitírselo encargaron elaborados ataúdes tallados (sarcófagos) en los que depositar sus cuerpos. La moda del entierro en un sarcófago había comenzado un poco antes de mediados del siglo II, y fue creciendo en gran medida en el difícil período del siglo III. Los sarcófagos y los retratos eran casi los únicos tipos de escultura que se producía en ese momento.

Los sarcófagos se ornamentaban de diferentes maneras. A veces, los grabados en relieve que se incluían reproducían o mitos griegos o batallas romanas, y, en ocasiones, acontecimientos de la vida del difunto; otras veces aparecían representaciones de las estaciones, escenas de deleite báquico o simplemente con guirnaldas colgantes.

Solo unos pocos de estos sarcófagos son obras maestras. Sin embargo, son importantes para la historia del arte, ya que muchos de ellos sobrevivieron desde la antigüedad y fueron redescubiertos en el Renacimiento, cuando fueron admirados de una forma exagerada y acabaron siendo una gran fuente de inspiración para los artistas.

Un sarcófago de mediados del siglo III (doble página siguiente), muy apreciado durante el Renacimiento, relata la historia de Aquiles y Pentesilea. Esta era la reina de las amazonas, un pueblo legendario de mujeres guerreras. De acuerdo con el mito, las amazonas eran aliadas de los troyanos y llegaron a luchar a su lado cuando los griegos atacaron Troya. Aquiles, el campeón de los griegos, se enfrentó a la reina de las amazonas en un combate singular y acabó con su vida. Sin embargo, su triunfo fue amargo, ya que, cuando ella expiraba, Aquiles se dio cuenta de que se había enamorado de ella.

El sarcófago (doble página siguiente) muestra en el centro a Aquiles, que sostiene el cuerpo sin vida de Pentesilea. A su alrededor la batalla sigue su curso. Los guerreros, hombres y mujeres, y los caballos llenan por completo la altura del sarcófago. Algunas figuras son pequeñas; otras tienen el mismo tamaño que Aquiles. En los dos lados, un gran Agamenón huye, pero vuelve la cabeza para ver lo que ocurre a su espalda. Las dos imágenes son especulares. Su simetría formal, poco congruente con el desorden de la batalla, nos da una pista sobre el principio de diseño utilizado al esculpir este sarcófago; solo quiere ser decorativo. El artista considera que para relatar la historia es suficiente el grupo central. Las demás figuras son de relleno, de tamaños grandes o pequeños, según fuera necesario, con el objeto de hacer del panel completo una superficie ondeante de luces y sombras. No le interesó representar una escena naturalista plausible ni

relatar una historia de un modo convincente. Lo que buscaba era conseguir un modelo decorativo general no muy diferente desde el punto de vista estético al del vaso geométrico pintado por un artista griego mil años antes (véase pág. 66).

La mayor parte de la escultura romana respondió a las demandas de los romanos de representaciones de personas o acontecimientos particulares, y esto llevó a nuevas creaciones notables en el ámbito del retrato y de la escultura de relieves conmemorativos. Al mismo tiempo, el aprecio romano por el arte griego se manifestó tanto en las copias de famosas estatuas griegas como en las delicadas adaptaciones del arte griego a temas peculiarmente romanos, un ejemplo antiguo de cómo los artistas siguieron la tradición clásica de un modo que ha perdurado desde entonces.

Batalla de los griegos y las amazonas centrada en Aquiles y Pentesilea
Sarcófago.
Finales del siglo II d.C.
Mármol, altura 117 cm
Museo Vaticano
Roma

Aquiles y Pentesilea, los personajes centrales de esta escena mitológica, son retratos reales de un hombre y su esposa, y, por tanto, bastante diferentes de todas las demás figuras, más idealizadas, y que no representan a personas reales.

CUESTIONES CLAVE

¿Debería un retrato reproducir exactamente las facciones de una persona o sugerir el carácter del modelo?

¿Se puede considerar a los romanos perezosos cuando adoptaron las formas artísticas griegas?

¿Cree que los relieves históricos son buenos motivos para ornamentar los monumentos públicos?

¿Cuál es, en su opinión, la mejor manera de conmemorar un acontecimiento histórico?

LA PINTURA ROMANA: USO DEL LEGADO CULTURAL PARA LA ORNAMENTACIÓN

-

La conservación de un gran número de pinturas romanas muestra las diversas maneras en las que se podía organizar la ornamentación de las estancias

-

Perseo y Andrómeda
De Pompeya, probablemente una copia de una pintura de Nicias, h. 340 a. C.
Pintura mural romana, altura 106 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

La calidad escultural de las figuras en esta pintura romana sugiere que refleja una pintura griega del siglo IV a. C. Los paneles pintados de famosos artistas de este período eran muy preciados. La mayor parte de los que fueron llevados a Roma o fueron colocados en templos y en lugares públicos, o bien pertenecían a los más acaudalados. Las copias eran muy populares para la decoración de hogares más modestos, y aparecen en repetidas ocasiones en Pompeya.

Los romanos admiraban la pintura griega tanto como la escultura. Aquellos que se lo podían permitir adquirieron paneles originales de los «viejos maestros», mientras que los demás contrataban a pintores para que les hicieran copias de obras especialmente famosas o de moda. Se pueden ver dos ejemplos de este tipo de pinturas murales en la parte inferior de esta página y en la siguiente. Se reprodujeron, adaptaron, estropearon o embellecieron, según la pericia de los pintores y los deseos de los clientes, figuras individuales, grupos y paneles completos.

Sin embargo, este legado griego, aunque estimulante, constituyó solo una parte de la rica complejidad de la decoración romana de las paredes. Mientras que la mayoría de las pinturas griegas se han perdido, muchas de las romanas sobreviven. La mayor parte de ellas proceden de las paredes de residencias privadas y de los edificios públicos de Pompeya y Herculano, dos ciudades de provincia, pero de moda, que quedaron sepultadas por la erupción del Vesubio en 79 d. C. Se han encontrado otras pinturas en casas de Roma y, en algunas ocasiones, en otros lugares. Parece ser que los romanos utilizaban las pinturas murales en sus casas mucho más profusamente que los griegos, aunque ello puede ser debido a las circunstancias de la conservación.

Perseo y Andrómeda
De Pompeya, probablemente una copia de una pintura de Nicias, h. 340 a. C.
Pintura mural romana, 110,5 x 103 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

El pintor romano ha modificado el prototipo griego ejecutando la pintura con un estilo más impresionista y añadiendo dos figuras en el extremo izquierdo. Los pintores de murales romanos, que cabe suponer que trabajaban a partir de libros de muestras, se sentían libres para adecuar sus modelos a la moda del momento y al esquema total de la estancia que estaban decorando.

Habitación M
Villa de Publio Fanio Sinistor en Boscoreale, cerca de Nápoles
h. 50-40 a. C.
Mural romano, estancia de 265,4 x 334 x 583,9 cm
Metropolitan Museum of Art, Nueva York

La profundidad de las escenas que decoran las paredes de esta pequeña estancia es tal que la mejor vista del conjunto es desde la puerta.

En general, la impresión que produce este abundante material es atractiva, elegante y refinada en ocasiones, pero apresurada y burda en otras, e incluso, algunas veces, tan solo mala y vulgar.

LA DECORACIÓN ROMANA DE INTERIORES

Dado que en muchos casos se han conservado paredes enteras, es posible apreciar tanto esquemas de decoración completos como elementos individuales, y es posible observar los cambios en los gustos que modificaron dichos esquemas a lo largo del tiempo.

Al principio, los romanos ornamentaron las paredes del modo que era habitual en todo el mundo mediterráneo durante el siglo II a. C.; no se trata prácticamente de pintura. Tan solo revocaban las paredes con formas y colores de modo que tuvieran el aspecto de diversos tipos de bloques de mármol. Se supone que esto tenía por objeto que toda la pared pareciera que estaba revestida con caros mármoles extranjeros, que es el modo en que, según parece, estaban decorados los palacios.

Cuando surgió la idea de la ilusión visual, se produjo un cambio radical

Parte de la celebración de los Misterios
Villa de los Misterios, mediados del siglo I a. C. *Mural* romano, altura del friso de figuras 162 cm Pompeya, cerca de Nápoles

Las tres paredes de esta estancia (incluso en los paneles a los lados de la puerta) están decoradas con impresionantes figuras de gran tamaño en acción, en un ritual relacionado con el dios Dionisio.

Hacia principios del siglo I a. C., algunos decoradores romanos descubrieron que no era necesario que los bloques de yeso del revoque sobresalieran físicamente para dar la impresión de tridimensionalidad, sino que se podía pintar la pared de manera ilusionista para conseguir el mismo efecto.

Cuando surgió la idea de la ilusión visual, se produjo un cambio radical. Si era posible pintar la ilusión de bloques de piedra sobresalientes, ¿por qué no pintar la ilusión de ventanas abiertas y paisajes lejanos, personas, animales, pájaros y jardines?

Con ello nació un nuevo estilo en la decoración de las paredes interiores. Fue una creación propiamente romana. Las paredes se pintaban para dar la impresión de que se habían ampliado los confines de la estancia o que se habían eliminado. En algunos casos se pintaba una columnata sobre un parapeto a través de la cual se podían ver paisajes distantes (página anterior); otras veces, el parapeto era una plataforma sobre la que había figuras sentadas o en pie (superior), y, en ocasiones, todo el espacio sobre el parapeto producía la ilusión de que estaba abierto, de modo que la vista se extendía sobre un jardín encantador (doble página siguiente) como si la pared no existiera. Las ilusiones eran siempre racionales y naturalistas, dando una plausible ampliación del espacio, con una agradable variedad.

Una pequeña estancia de una villa en Boscoreale (cerca de Pompeya) se pintó con este estilo, con vistas de arquitecturas (página anterior).

El zócalo, la parte baja de la pared, está decorado de un modo simple con líneas y una imitación de paneles de mármol.

Esta es la parte de la pared que podía quedar oscurecida por los muebles o dañada cuando se limpiaba el pavimento. Sobre ella hay una repisa pintada en la que parece que se apoyan algunas columnas de color rojo. Entre las columnas se ven vistas simétricas de una calle de la ciudad (una de las cuales ilustra la pág. 107) que flanquea un santuario cerrado. Sobre el zócalo en la pared posterior se ve un paisaje idílico. A pesar de una excesiva simetría, las vistas parecen perfectamente plausibles, incluso aunque la mayoría (si no todas) pueden haber derivado de prototipos griegos.

A veces, la ampliación ilusionista de la estancia no está por completo lograda (*véase* pág. 133). En la famosa Villa de los *Misterios* en Pompeya,

Parte de una escena de jardín
Villa de Livia en
Prima Porta, h. 20 a. C.
Mural romano,
altura 200 cm
Museo Nazionale Romano
di Palazzo Massimo alle
Terme, Roma

Se ha creado un encantador jardín en las paredes de una estancia subterránea, probablemente para fascinar a los comensales en una cena fría en el calor del verano.

la parte baja de la pared está trabajada de la misma manera que la pequeña habitación en Boscoreale, pero sobre la repisa, en lugar de columnas y un paisaje lejano, se ven grandes figuras ejecutando un ritual asociado con el culto a Dioniso frente a una pared lisa de color carmesí. Estas figuras realistas, casi de tamaño natural, se relacionan entre sí a través de todo el espacio de la estancia. En otras ocasiones, las paredes parecen abrirse para permitir la vista del jardín (superior).

UN CAMBIO EN LA MODA

Este estilo lógico y plausible empezó a languidecer hacia la última década del siglo I a. C., y los artistas, con modelos muy sofisticados, empezaron

a buscar algo diferente. Esto condujo a la invención de un nuevo estilo en la decoración de las paredes, uno que hiciera hincapié en los límites naturales de la pared, embellecidos con detalles delicados y elegantes, y que negara francamente cualquier aspecto de racionalidad o lógica.

-

Este paisaje flotante iluminado acentúa la especial ambigüedad de la pared negra

-

Un ejemplo encantador de este estilo procede de una villa en Boscotrecase (cerca de Pompeya) que era propiedad de miembros de la familia imperial y que cabe presumir que reflejaba el último grito de la moda más elegante. Sobre el zócalo hay una repisa estrechísima sobre la que se apoyan dos pares de columnas muy delgadas. Las exteriores, algo más robustas, sostienen un delicado frontón del que parecen colgar perlas

Pared negra con pequeño paisaje flotante
De la Villa imperial, Boscotrecase, cerca de Nápoles, finales del siglo I a. C.
Mural romano, 233,1 x 114,3 cm
Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Una pared negra no define visualmente los límites de una estancia, sino que los mantiene indefinidos. El efecto es el mismo que el que experimentaría una persona en una noche muy oscura cuando no se pueden percibir los límites.

Detalle de un paisaje flotante (página anterior)
De la Villa imperial, Boscotrecase, cerca de Nápoles, finales del siglo I a. C.
Mural romano, 233,1 x 114,3 cm
Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El vivido pequeño paisaje ocupa de manera provocadora su propio espacio en medio de la nada negra y vacío de la pared.

y gemas. Es una especie de arquitectura de joyero: rica, fantasiosa y exquisita. Las columnas interiores soportan un delicado friso que se asemeja a una cinta minuciosamente bordada.

El paisaje desafía con alegría cualquier intento de un análisis racional

El resto de la pared (con excepción del zócalo) está pintado de negro (página anterior). Este fondo negro se puede interpretar tanto plano y limitador como profundo y espacioso. En el centro de la pared hay un pequeño paisaje (superior). Es tridimensional de un modo convincente (el diestro tratamiento de la luz proporciona una vívida impresión de profundidad), pero flota en el aire de una manera que parece imposible. Este paisaje flotante iluminado acentúa la ambigüedad espacial de la pared negra y desafía cualquier intento de análisis racional.

Otras paredes soportan una pintura central mitológica rodeada de un delicado e inverosímil marco; algunas veces las paredes se ven interrumpidas por vistas imaginarias de elementos arquitectónicos en extremo delgados. Estas paredes pintadas en grandes zonas con colores lisos combinados con seductores elementos decorativos contrastan con el estilo plausible y convincente que le precedió.

OTRO CAMBIO DE LA MODA

En 62 a. C., cuando Pompeya fue sacudida por un terremoto y muchas casas debieron ser redecoradas, la mayoría de la gente estaba ya aburrida de la moda de alta sofisticación dominante. Quería que, de nuevo, las pinturas crearan la ilusión de espacio y que parecieran abrirse más allá de los confines de sus estancias, que eran con frecuencia muy pequeñas. Asimismo deseaban que se creara una síntesis de los dos precedentes, combinando una amplitud confortable con la elegancia de estilo.

-

La vista teatral preanuncia la posterior pintura barroca

-

Una estancia en la Casa de los Vettii es un buen ejemplo de este estilo compuesto (*véanse* inferior y págs. 140-141). En el centro de cada pared hay un panel rojo que enmarca una pintura (probablemente la copia de una obra griega). En el otro lado, y sobre este panel rojo, la pared parece abrirse para tener una vista a la distancia. Estas vistas expansivas son claramente teatrales, y, en este aspecto, difieren de las vistas cotidianas del estilo anterior. Las paredes laterales se han tratado del mismo modo que la pared del fondo, pero como son más largas (*véanse* págs. 140-141), queda espacio para un panel blanco adicional. Este último está pintado como una pared plana con un delicado borde y un par de figuras que flotan de tal modo que, como en las paredes negras (*véase* pág. 136), puede ser interpretado como un espacio irreal o como la típica pared que limita la estancia.

Ixión ante Hera
Detalle de una pared en la Habitación Ixión de la Casa de los Vettii, tercer cuarto del siglo I d. C. Mural romano, Pompeya, cerca de Nápoles (*véanse* págs. 140-141)

Panel decorativo teatral/ arquitectónico
De Herculano, cerca de Nápoles, siglo I d. C.
Pinturas murales, 170 x 185 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

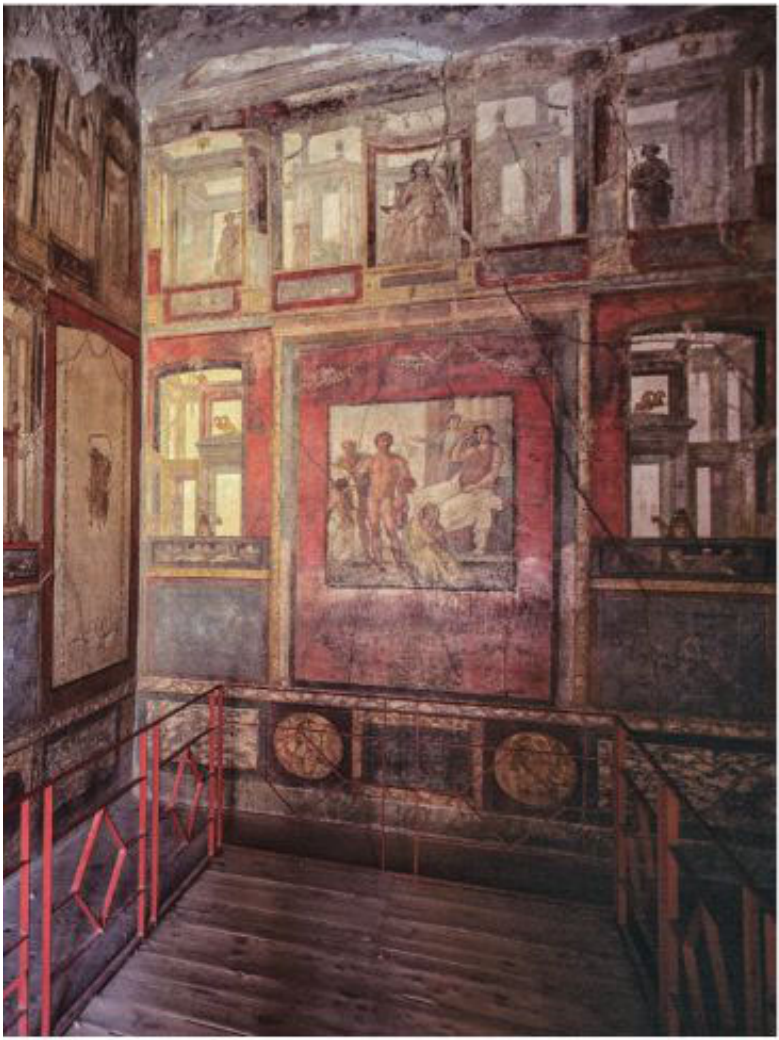
Extraordinarias graduaciones tonales y un vivido empleo de la profundidad de un escenario hacen de esta una de las imágenes más espectaculares entre las que se han conservado de una casa destruida parcialmente por la erupción del Vesubio.

Doble página siguiente
Dos paredes de la Habitación Isiún
Casa de los Vettii, tercer cuarto del siglo I d. C.
Mural romano, Pompeya, cerca de Nápoles

Un detalle de una pared lateral y parte de la del fondo muestra los encontrados deseos del pintor para sugerir que hay algunos espacios abiertos y que otros son planos y confinados.

Esta estancia da una idea del nivel general de la pintura en Pompeya: alegre pero no especialmente refinada. Las figuras centrales son elegantes, con temas tomados de modelos griegos, tal vez extraídos algunos de ellos de libros de muestras, mientras que en los lados se buscan efectos de profundidad.

Un fragmento de una pintura más elegante procede de otra casa, en Herculano (superior). La delicadeza de la pintura, la firmeza de la gama tonal y la audacia hacen que esta vista teatral preanuncie a las obras maestras de la pintura barroca creada dieciséis siglos más tarde. Debió de estar colocada bastante arriba en el lado izquierdo de un esquema de la pared parecido al que se encuentra en la Casa de los Vettii (página anterior y doble página siguiente). Esto se infiere del ángulo



Revuelta en el anfiteatro
Siglo I d. C.
Mural romano,
altura 195 cm
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

Con objeto de que el acontecimiento resultara comprensible, el pintor romano ha representado diversas partes de la escena desde puntos de vista diferentes, cada uno de los cuales revela su carácter: la arena a vista de pájaro, el exterior del anfiteatro frontalmente, e incluso los toldos que protegían del sol a los espectadores se muestran por completo tendidos en la parte superior.

sugerido por la profundidad, ya que, cuando los pintores decoraban una estancia completa, diseñaban cada una de las paredes según el modo en que la veía una persona desde la puerta.

El gran número de pinturas romanas que se han conservado nos produce una vívida impresión de la libertad y la variedad de la imaginación romana, que recurría a una gran diversidad de fuentes de inspiración. Las «pinturas» centrales enmarcadas que reflejan famosas obras maestras griegas se incorporan en imaginativos contextos decorativos siempre cambiantes.

UNA PINTURA TOTALMENTE ROMANA

Parece que algunas pinturas no muestren ninguna influencia griega. Una de ellas es una animada representación de una revuelta en el anfiteatro de Pompeya (página anterior). Se trata de un hecho real: en 59 d. C., tuvo lugar una pelea entre los pompeyanos y los visitantes de la vecina ciudad de Nocera. Alcanzó tal magnitud que el emperador ordenó la clausura del anfiteatro durante diez años. La elección del tema es muy romana, lo mismo que la manera ilógica desde el punto de vista visual, pero muy lúcida intelectualmente, en que se representan los disturbios.

El interior oval del anfiteatro se ve a vista de pájaro; las figuras en su interior, de frente y sobredimensionadas. El exterior es una vista frontal directa. El gran triángulo anterior es el soporte de los tramos de escalera que llevan a la parte superior de los asientos del interior. El artista ha girado de manera conveniente las escaleras de modo que se puedan ver los peldaños. En realidad, no se podrían haber visto desde el ángulo en que se muestra el resto del exterior. El conjunto de la pintura nos recuerda partes de la decoración de la Columna de Trajano (*véase* pág. 122).

Los pintores no dejaron de trabajar después de que la erupción del Vesubio en 79 d. C. arrasara Pompeya y Herculano. Las paredes continuaron pintándose en todo el Imperio romano hasta que la gente empezó a preferir otros tipos de decoración para sus casas. Sin embargo, las pinturas de esa época posterior no muestran casi nunca la calidad de las anteriores y no se han encontrado en tan gran número.

CUESTIONES CLAVE

¿Debería la decoración sugerir un espacio más amplio que el de los límites reales de una estancia?

Si la luz en la estancia procede tan solo de la puerta, ¿cómo debería la decoración tener en cuenta este hecho?

¿Es una buena idea hacer de pinturas que son «viejas obras maestras» el motivo principal de la decoración de una habitación?

UNIDAD Y DIVERSIDAD EN EL ARTE DEL IMPERIO ROMANO

-

La inmensa extensión geográfica del Imperio romano corrió a la par con la diversidad de los pueblos y tradiciones que abarcó

-

El enorme Imperio romano abarcaba muchas naciones diferentes con tradiciones muy diversas. Los pueblos, las ideas e incluso los mitos se desplazaban libremente, viajando de un extremo al otro del imperio.

LOS MITOS GRIEGOS EN EL IMPERIO ROMANO

Los mitos griegos, junto con otros aspectos de la civilización griega, habían sido incorporados a la cultura romana mucho antes del inicio de la era imperial y continuaron estando presentes durante siglos en la pintura (*véanse págs.* 130–131), los sarcófagos (*véanse págs.* 126–127) y los mosaicos (*véase página anterior y* 149) en todos los lugares en los que vivieron los romanos cultos.

Descubrimiento de Aquiles entre las hijas de Licomedes
Siglo I d. C.
Mosaico
Pompeya, cerca de Nápoles

La historia griega de cómo el joven Aquiles, ataviado de mujer, había sido ocultado entre las numerosas hijas de Licomedes, pero que se descubre a sí mismo cuando cae en la tentación de tomar las armas puestas a su disposición por el taimado Odiseo, se representa aquí con solo tres figuras.

Uno de estos mitos, que resultó ser sorprendentemente popular, fue la historia del descubrimiento de Aquiles entre las hijas de Licomedes.

Cuenta la leyenda que, cuando Aquiles era todavía un muchacho, su madre, temerosa de que fuera reclutado para luchar en la guerra contra Troya, lo escondió entre las cincuenta hijas de Licomedes disfrazado de mujer. Los griegos, que estaban reuniendo tropas para la expedición contra los troyanos, sabían que Aquiles estaba oculto entre ellas. Como sabían que estaba destinado a ser un gran guerrero, tenían mucho interés en reclutarlo. El problema residía en cómo distinguir al joven imberbe entre las mujeres sin incurrir en ofensa alguna.

Los mitos griegos, junto con otros aspectos de la civilización griega, habían sido incorporados a la cultura romana

El astuto Odiseo concibió el siguiente plan. Él y un camarada griego llegaron a la corte de Licomedes disfrazados de mercaderes. En este papel, ofrecieron una serie de artículos femeninos y, entre ellos, una lanza, un escudo y una espada, elementos propios de un guerrero.

Las jóvenes vieron las mercancías, con Aquiles entre ellas irreconocible bajo su bonito atuendo. Lo que entonces hizo Odiseo confirmó su reputación de inteligente y astuto: ordenó a un trompeta que tañera la señal de alarma. Las jóvenes reaccionaron con terror, pero Aquiles, cuya verdadera naturaleza surgió irrefrenable, tomó inmediatamente las armas, con lo que se descubrió a sí mismo, sin causar ningún problema a nadie.

La escena de Aquiles descubierto entre las hijas de Licomedes atrajo muchísimo la atención de los romanos. Fue utilizada con frecuencia en la pintura de paredes o para ornamentar sarcófagos, y también aparece en una docena de mosaicos que se han conservado. Las características de algunos

de ellos parecen proceder del mismo modelo, pero otros representan otras variantes del tema.

-

El artista romano bien pudo haber encontrado agradablemente provocativa la yuxtaposición de la mujer desnuda y la figura masculina travestida

-

Un mosaico hallado en Pompeya (véase pág. 146) representa a Aquiles en el centro, todavía con su atuendo femenino, que toma un escudo con una mano y una lanza con la otra. Odiseo, que fue quien le tendió la trampa, se acerca desde la derecha, mientras que Aquiles mira a la asombrada joven a la izquierda, que en la agitación del momento queda parcialmente desnuda. De hecho, no está sorprendida por el hecho de que Aquiles fuera un hombre, ya que ya esperaba un hijo de él, sino aterrorizada por las consecuencias que se sucederían a esta revelación. El artista romano bien pudo haber encontrado agradablemente provocativa la yuxtaposición de la mujer desnuda y la figura masculina travestida.

Otro mosaico (página siguiente) de Zeugma es mucho más elaborado. El escenario es un rico palacio. El fondo está definido por columnas y otros elementos arquitectónicos. La escena está repleta de agitadas figuras: Aquiles ha tomado la lanza con la mano derecha, y en la violencia del movimiento ha descubierto un pecho indudablemente masculino, mientras que muestra una pierna de hombre al dar un paso adelante. Ya ha embrazado el escudo con su brazo izquierdo, de modo que parece listo para el combate. Odiseo, a la derecha, se encoge ante el escudo alzado, mientras que la amante de Aquiles, vestida con decencia, con su pesado manto flotante tras ella, trata de detener al héroe. Licomedes, el sorprendido rey, escapa con rapidez a la izquierda, mientras algunas de sus numerosas hijas se arremolinan alrededor de los personajes principales.

-

No hay mosaicos idénticos, pero todos son identificables

-

Estos son solo dos de los numerosos mosaicos que reproducen este mito que se han encontrado en lugares tan dispares como España, el norte de África, Chipre y Palmira, por citar solo unos pocos. Algunos se limitan a unas pocas figuras, como en el ejemplo de Pompeya (véase pág. 146), otros muestran escenas abarrotadas de personajes y escenarios elaborados como en el ejemplo de Zeugma (página siguiente), e incluso los hay que exhiben la figura del trompeta, cuyo toque es el que suscitó la acción de Aquiles.

Descubrimiento de Aquiles entre las hijas de Licomedes
Primera mitad del siglo II d.C.
Mosaico, 175 x 171 cm
Museo de mosaicos de Zeugma
Gaziantep

Este minucioso mosaico sitúa el mito en un elaborado escenario arquitectónico que evoca el palacio lleno de muchachas entre las que estaba oculto Aquiles.

No hay mosaicos idénticos, pero todos son identificables. Este mito en sí no es muy significativo, pero pone en evidencia la popularidad de estas historias como uno de los elementos de la cultura común que permeó el Imperio romano.

Retrato de momia
h. 160-170 d. C.
Encáustica sobre madera de tilo con pan de oro, 44,8 x 16 cm
British Museum, Londres

Esta bella imagen hace uso de todos los artificios realistas ideados por los pintores griegos. Era parte de una momia en la antigua tradición egipcia.

TRADICIONES ÉTNICAS NO ROMANAS

Aunque la cultura romana permeó el imperio, en ocasiones, una serie de tradiciones étnicas se combinaron con las formas romanas para producir algo nuevo. Un ejemplo lo constituyen los retratos de las momias pintados en Egipto durante el período romano. Estas solemnes y bellas imágenes de los difuntos se colocaban sobre sus caras después de su momificación. Es bien sabido que la momificación la practicaron los egipcios desde la más remota antigüedad, y que se continuó practicando incluso después de la conquista de Egipto, primero por parte de Alejandro Magno, y más tarde por los romanos. Los invasores se casaron con mujeres egipcias; la población se mezcló y lo mismo ocurrió con el arte.

La extraordinaria vitalidad de muchas de estas imágenes se debe a su consumado naturalismo, que se fue desarrollando durante muchos siglos. Por ejemplo, en el retrato de la siguiente página, los inteligentes toques de blanco que subrayan los ojos, los orificios de la nariz y el labio inferior, el sombreado en el lateral de la nariz y bajo la barbilla y el sutil modelado de la cara y el cuello sugieren una figura tridimensional bañada de luz.

Los efectos conseguidos se parecen mucho a los de la pintura al óleo

El retrato fue pintado sobre madera, utilizando la técnica encáustica, en la que se emplea la cera de abeja caliente (o emulsionada) como aglutinante de los pigmentos. Los efectos conseguidos se parecen mucho a los de la pintura al óleo.

La mayoría de los paneles pintados creados en la antigüedad clásica se realizaron sobre madera y se perdieron cuando, en los climas húmedos, la madera se desintegró. El clima seco de Egipto evita la descomposición de la madera, por lo que se han conservado numerosos retratos de momias. Imágenes como esta, con su encantadora y sutil armonía de colores, son muestras preciosas del nivel que pudo alcanzar la pintura de retratos romana, aunque esta se realizó con un propósito muy poco romano.

Entre los grandes y diversos pueblos incorporados al Imperio romano había algunos cuyas prácticas tradicionales discrepaban en gran medida con la cultura dominante. Los romanos podían ser muy tolerantes e incluso

propicios a hacer concesiones a las costumbres ancestrales, siempre que estas no interfirieran en el funcionamiento eficiente del imperio.

Cuando los romanos llegaron al poder, los judíos ya no estaban concentrados tan solo en torno a Jerusalén, sino que se habían dispersado por el Mediterráneo e incluso hacia el este en Mesopotamia, más allá de las fronteras del Imperio romano. En algunos lugares, la población judía constituía un grupo minoritario peculiar y, a menudo, resentido. Cuando surgían conflictos y se recurría a la mediación romana, los romanos solían proteger los derechos de los judíos a mantener sus ritos religiosos, e incluso los eximieron de hacer sacrificios directos al emperador, permitiéndoles, en su lugar, hacer sacrificios en el Templo de Jerusalén en representación del emperador.

Los problemas locales se resolvían localmente, de modo que la tolerancia romana con los judíos dispersos por todo el imperio se mantuvo incluso después de que una gran rebelión judía fuera aplastada con el saqueo de Jerusalén y la destrucción del Templo en 70 d. C. (*véase pág. 121*), y de que dos sangrientos levantamientos en el siglo II d. C. costaran miles de vidas.

-

Los judíos de Sardes construyeron una sinagoga impresionante, cuya magnitud sorprendió a los excavadores del siglo XX

-

Hacia el siglo IV d. C., una comunidad judía importante se había establecido en Sardes (Turquía occidental) durante cientos de años. Dado que no intervino en las rebeliones contra la autoridad romana, continuó floreciente, casi sin problemas. Por ello, los judíos de Sardes pudieron construir una sinagoga impresionante, cuya magnitud sorprendió a los excavadores del siglo XX. Muchos judíos acaudalados hicieron donativos para cuidar y mantener la sinagoga, y hablaban con más frecuencia en griego (el lenguaje local en aquella parte del imperio) que en hebreo o latín.

-

Las mismas técnicas que utilizaban los romanos fueron empleadas por varias sectas minoritarias

-

En el siglo IV d. C., un tal Sócrates donó una gran menorá de mármol (página siguiente). Se ha conservado parte de esta ofrenda, con un destacado calado esculpido de un diseño floral entre los brazos. Este objeto, sin duda judío, finamente labrado (compárese con la ilustración de la página 121 que muestra la menorá de oro procedente del saqueo del

Diagrama de la menorá de la siguiente página

Menorá (lámpara de siete brazos)
Primera mitad del siglo IV d. C.
Mármol, altura conservada 56,6 cm
Sinagoga, Sardes

Esta bella ofrenda revela las técnicas consumadas para esculpir el mármol que había en todo el Imperio romano.

Templo de Jerusalén), es solo una muestra de cómo las mismas técnicas que usaban los romanos para crear los elegantes grabados en piedra que ornamentaron muchos monumentos romanos fueron empleadas por las distintas sectas minoritarias que conformaron el inmenso y heterogéneo imperio.

EL ARTE MÁS ALLÁ DE LA TRADICIÓN CLÁSICA

En los capítulos anteriores se ha desarrollado el lento pero brillante progreso de los griegos para descubrir maneras de representar figuras humanas realistas y para llenar los espacios, con independencia de su forma, con diseños armoniosos. Estos logros fueron transmitidos a los romanos y fueron utilizados en sus obras más urbanas (véanse págs. 110-143). Sin embargo, no todos los artistas estaban capacitados para satisfacer estos elevados estándares. Incluso en la propia Roma se crearon a veces composiciones naïfs y figuras mal proporcionadas,

Estela funeraria de Filo, Cirencester
Mediados del siglo I d. C.
Caliza, altura 216 cm
Gloucester City Museum and Art Gallery, Gloucester

Una figura tan naif, de un escultor preparado para el grabado de letras pero sin experiencia con las figuras, revela lo difícil que resulta transmitir cómo es realmente un ser humano vestido.

y en las provincias, muchos talladores de piedra, capaces de grabar muy bien las inscripciones, no podían satisfacer demandas más sofisticadas.

Una lápida en Cirencester, en Inglaterra, muestra letras romanas muy bien talladas y una estructura arquitectónica con columnas acanaladas con capiteles corintios coronadas por un frontón recto (página anterior). Dentro de esta estructura aparece la imagen del difunto, de nombre Filo, ataviado con una capa con capucha al estilo local.

Este pesado atuendo no solo oculta el cuerpo; de hecho, parece que no haya nada debajo. La cabeza emerge en la parte superior, y las dos piernas y pies, en la inferior, pero no hay nada que muestre la anatomía subyacente, y sus piernas podían pender directamente de los hombros. Las vestimentas, incluso las pesadas (*véase* Atenea, pág. 57), o la procesión del Ara Pacis (*véanse* págs. 118–119), pueden ser muy reveladoras del cuerpo que se halla por debajo, pero se requiere una gran habilidad y práctica para lograrlo. Aquí, un artista naif que ha conseguido un buen dominio del ornamento en el arte romano se encontró por completo perdido cuando tuvo que representar una figura humana.

El artesano grabador tenía escasa idea de cómo transmitir correctamente la anatomía

La lápida de Filo fue creada para un particular, pero hay otro ejemplo del arte fuera de la tradición clásica en un monumento público: el gran monumento triunfal erigido en tiempos de Trajano (117–138 d. C.) en Adamclisi, en Rumanía. En él, un gran montículo que soporta un gigantesco trofeo de piedra se rodeó cerca de la base con una serie de rectángulos en forma de metopa. Los rectángulos se rellenaron con temas figurados: combates militares, civiles ansiosos, grupos de trompeteros o cuerpos de portadores de estandartes. En una escena, bastante mal conservada (*véanse* págs. 156–157), dos bárbaros atacan al romano que está entre ellos, mientras un cadáver se encaja horizontalmente en la parte superior. El artesano grabador tenía escasa idea de cómo transmitir de manera correcta la anatomía, de cómo hacer convincente la acción y de cómo crear una composición con figuras, todas ellas a la misma escala. La habilidad y la práctica que permitió a los artistas griegos resolver las metopas con audaces y bellos diseños estaban, simplemente, fuera de su alcance.

Los grabados de Adamclisi, casi coetáneos de la Columna de Trajano (*véanse* págs. 122 y 123), constituyen un ejemplo de escultura en y para el Imperio romano sin la influencia del estilo clásico desarrollado con gran laboriosidad por los griegos y patrocinado de un modo entusiasta por los romanos más sofisticados. Estos grabados desmañados, producto

de trabajadores desconocedores de los logros de los artistas clásicos, revelan de una forma espectacular cuán desusado, refinado y sorprendente fue el estilo clásico desarrollado por los griegos.

Dentro del vasto Imperio romano, las formas y los ideales romanos fueron adoptados con entusiasmo, modificados sutilmente en algunos casos, transformados de una manera drástica en ciertas ocasiones, o ignorados por completo.

Pero, con el tiempo, después de la caída del imperio, los grandes edificios empezaron a decaer, se arrancaron de las paredes los revestimientos de mármol y los techos se desplomaron; las estatuas fueron robadas y quemadas para obtener cal, o fundidas para recuperar el metal; las pinturas se desintegraron y se convirtieron en polvo.

Y ahora, incluso en ruinas, los grandes restos y los fragmentos elocuentes de lo que los romanos habían construido continúan asombrando a los visitantes y estimulando su imaginación.

Panel del monumento triunfal de Trajano (Tropaeum Traiani)
107-108 d.C.
Caliza, 150 x 1220 cm
Adamclisi

Resolver un espacio como una metopa con la escena de una batalla es una tarea fuera del alcance de un artista no entrenado en la mística de representar convincentemente figuras humanas.

CUESTIONES CLAVE

¿Existen temas (o historias) en el mundo moderno que son conocidos (o reconocibles) por todo el mundo?

¿Resulta patriótico utilizar estilos tradicionales (o locales) en los monumentos públicos?

¿Qué ocasiona que algunos artistas abandonen los estilos tradicionales?

-

Algo bello es alegría para siempre

-

Eurípides, Las Bacantes, verso 901 h. 405 a. C.

John Keats, «Endimión» verso 1 1818

GLOSARIO

Afrodita: (equivalente romano: Venus) diosa griega del amor y la belleza. Representaciones: *Afrodita de Cnido*, *Afrodita de Capua*, *Afrodita de Melos* (*Venus de Milo*), *Venus Genetrix*.

Amazonas: tribu legendaria de mujeres guerreras, aliadas de los troyanos, que enviaron un ejército al mando de Pentesilea para combatir a su lado (*véase* también Aquiles).

Antigüedad clásica: término que, por lo general, hace referencia al arte y la cultura de Grecia y Roma desde el siglo VII a. C. hasta la introducción del cristianismo como religión oficial del Imperio romano en 313 d. C.

Aquiles: héroe de la *Ilíada* de Homero, considerado el mayor guerrero entre los griegos. Sus padres, para evitar que el joven imberbe fuera reclutado para combatir en Troya, lo disfrazaron de muchacha y lo ocultaron entre las 50 hijas de Licomedes. Odiseo, con astucia, lo indujo a revelar su naturaleza real y se lo llevó para luchar junto a los griegos. Aquiles mató a los más bravos de los troyanos y de sus aliados que habían llegado a socorrer a la ciudad sitiada, incluso a Pentesilea, la reina de las amazonas. Según la leyenda, cuando ella expiraba, Aquiles se enamoró de ella. Aquiles murió poco después, herido por una flecha en su único punto vulnerable, su talón (*véase* también Troya, guerra de).

Atenea: (equivalente romano: Minerva) diosa griega de la sabiduría y las artes, protectora de héroes, patrona de Atenas.

Áyax: héroe de la *Ilíada* de Homero, solo inferior a Aquiles en la guerra contra los troyanos. Buen amigo de Aquiles durante la guerra, fue el que, a su muerte, sacó su cuerpo del campo de batalla (*véase* también Troya, guerra de).

Clásico: término que hace referencia al período del arte griego entre, aproximadamente, 480 y 404 a. C., en el que se alcanzó un equilibrio armonioso (pero no insípido) entre la belleza abstracta y el realismo. El arte de este período se considera ejemplar o modelo de excelencia.

Contrapposto: término que designa la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana, en la que el peso descansa sobre

una pierna mientras que la otra está relajada. La línea de los hombros tiene una inclinación, y las caderas otra, de modo que se reduce la línea del torso en el lado de la pierna de apoyo y se alarga de un modo proporcional la correspondiente a la pierna relajada, lo que proporciona cierto movimiento y contribuye a romper la frontalidad.

Discóbolo: famosa estatua de Mirón, conocida únicamente por sus numerosas copias romanas.

Doríforo: famosa estatua de Policleto, conocida solo a través de copias romanas, en contrapposto y que refleja la teoría de las proporciones de Policleto.

Encáustica: técnica de pintura caracterizada por el uso de la cera caliente (o emulsionada) como aglutinante de los pigmentos.

Escorzo: deformación de la forma de los objetos en relación con el ángulo con el que se observan; suele usarse en objetos o figuras, como cuando se ve un caballo desde la parte posterior y aparece, por tanto, más corto.

Figuras negras: técnica de la pintura de vasos en la que las figuras se representan como siluetas negras, los detalles y marcas interiores son incisiones, y se añaden toques de blanco y rojo púrpura.

Figuras rojas: técnica de la pintura de vasos en la que las figuras se dejan del color natural de la arcilla cocida y el fondo y los detalles se pintan a pincel de color negro.

Firma (en vasos): en los vasos griegos en muy pocas ocasiones aparece la firma; se presume que las que van acompañadas de la palabra egraphsen («lo dibujó») corresponden a los pintores, y las que llevan el término epoiesen («lo hizo») hacen referencia a los alfareros. Probablemente los artistas que firman egraphsen y epoiesen hicieron y pintaron el vaso.

Fondo blanco: vaso cubierto con un engobe blanco en el que la decoración era o una figura en negro o en contorno, a veces con colores que no se podían hornear, y se añadían después de esta operación.

Friso: banda larga horizontal que lleva una decoración continua, en relieve o pintada.

Frontón: extremo de una cubierta a dos aguas que podía ser decorado con figuras esculpidas en relieve o sin apoyos.

Gigantes: hijos míticos de Gea, diosa de la Tierra, que declararon la guerra a los dioses del Olimpo y fueron derrotados por ellos con la ayuda de Hércules (por ejemplo, en el frontón de Corfú y en el Gran Altar de Pérgamo). En una horrible parodia del mito, el emperador Cómodo pretendió ser Hércules combatiendo a los gigantes.

Helénico: griego. Este término fue utilizado por los antiguos griegos para denominarse a sí mismos.

Helenístico: adjetivo moderno empleado para denominar el período comprendido entre la muerte de Alejandro Magno en 323 a. C. y la adquisición final de todas las tierras regidas por sus sucesores por parte de los romanos tras la derrota de Cleopatra en Accio, en 31 a. C.

Tras la muerte de Alejandro, sus conquistas se repartieron entre sus generales. En 275 a. C. habían surgido tres grandes dinastías: los Ptolomeos en Egipto, los Seléucidas en Asia occidental y los Antigónidos en Macedonia. Sus dirigentes se concedieron el título de reyes, y sus vastos reinos reemplazaron a las antiguas ciudades-estado griegas como centros culturales. Aparecieron también otros reinos más pequeños en los límites de las conquistas de Alejandro, como, por ejemplo, Bactriana (parte del moderno Afganistán) y el Punjab. Desde los inicios del siglo II a. C. hasta finales del siglo I a. C., los atálidas crearon un reino para ellos en torno a Pérgamo, su capital. Este se convirtió en la provincia romana en Asia después de que el último atálida legara su reino a Roma en 133 a. C.

La cultura helenística (y la lengua griega) conservaron su fuerza en los territorios orientales del Imperio romano, incluso después de que hubieran perdido su independencia política.

Hércules: (Heracles en griego antiguo) legendario semidiós griego cuyos trabajos se reprodujeron en las metopas de Olimpia y fueron imitados en una cruel farsa por el emperador Cómodo.

Kurós: nombre que recibe una estatua de un varón joven desnudo, que está erguido con un pie algo avanzado y con el peso distribuido uniformemente en las dos piernas, que se realizaba en Grecia entre finales del siglo VII a. C. y los inicios de siglo V a. C. (período arcaico). La frontalidad y la simetría de estas figuras fueron desechadas en el período clásico posterior, cuando

se prefirió un equilibrio orgánico como principio organizativo de las figuras en pie.

médicas, guerras: guerras entabladas por los griegos para resistir la agresión del Imperio persa. En 546/545, las ciudades griegas de las costas de Asia Menor habían quedado bajo el poder de los persas. En 499, Mileto, una de estas ciudades, se rebeló y pidió ayuda a los griegos del continente. Atenas y otra ciudad (Eretria) acudieron en su socorro y quemaron la capital regional persa en Sardes. Como represalia, el rey persa Darío saqueó Mileto y envió una expedición punitiva contra las dos ciudades griegas, saqueando Eretria, en primer lugar, y avanzando después para atacar a Atenas. Este ejército fue derrotado en la llanura de Maratón en 490 a. C. En respuesta, Jerjes, sucesor de Darío, reunió una gran armada, tanto terrestre como marítima, para castigar a los griegos continentales. Sus éxitos culminaron con el saqueo de Atenas en 480 a. C., pero, al mismo tiempo, los persas perdieron la batalla naval de la isla de Salamina, y la mayor parte de su armada huyó hacia Persia. Las restantes fuerzas terrestres persas fueron derrotadas finalmente por las tropas combinadas griegas en Platea, en 479 a. C.

La expedición de Alejandro Magno contra el Imperio persa empezó con su ascensión al trono en 336 a. C. y fue reivindicada como la venganza por el ataque de los persas 150 años antes.

Menorá: lámpara de aceite o candelabro de siete brazos (parte de la tradición judía). Una de oro fue tomada como botín por los romanos del Templo de Jerusalén; una de mármol se encontró en Sardes.

Metopas: paneles de piedra (o terracota) alternados con los triglifos en el orden dórico. Algunas veces estaban esculpidos, como en el templo de Zeus en Olimpia y en el exterior del Partenón.

Modelado: (en escultura) redondeado de las formas en tres dimensiones en lugar de solo grabar líneas en la superficie. Adviértase el contraste entre la figura del joven en Nueva York y la de Anávissos (*véanse págs.* 12, izquierda y 18); (en pintura) técnica para crear la ilusión de volumen sobre una superficie bidimensional mediante el sombreado.

Mosaico: técnica para realizar una imagen utilizando pequeñas piezas de piedra o vidrio de diferentes colores. Estas piezas, denominadas teselas, se suelen cortar en forma de cuadrado; el vidrio se emplea poco en pavimentos, pero se utiliza mucho en paredes y techos para obtener

colores brillantes como el azul y el dorado, que no están presentes en las piedras naturales.

Odiseo: (equivalente romano: Ulises) legendario héroe griego de la *Odisea* de Homero, donde se relatan las aventuras del viaje de regreso a su hogar tras pelear con los griegos en la guerra contra Troya, entre las que se narra su encuentro con los cíclopes caníbales de un solo ojo. Se consideraba el más inteligente entre los griegos y tuvo éxito al descubrir a Aquiles entre las hijas de Licomedes cuando estaba disfrazado de muchacha (*véase* también Aquiles).

Pintura de género: representación de escenas de la vida cotidiana (en contraposición con las pinturas mitológicas o históricas).

Príamo: legendario rey de Troya (*véase* médicas, guerras).

Relieve: escultura en la que las figuras están fijas en el fondo, ya sea esculpidas profundamente (altorrelieve) o superficialmente (bajorrelieve).

Sarcófago: ataúd, elaborado en ocasiones de mármol esculpido.

Tesoro: pequeño edificio construido en un santuario para albergar las ofrendas a los dioses.

Torso: lo que queda de un cuerpo humano del que se han separado la cabeza y los miembros.

Troya, guerra de: guerra mitológica en la que los griegos lucharon para conquistar la ciudad de Troya y recuperar a la bella Elena, que había sido secuestrada por un príncipe troyano. La historia de la guerra y sus héroes (Aquiles y Áyax eran los jefes de los guerreros griegos) y del brutal saqueo de Troya inspiró a menudo el arte y la literatura de Grecia y, finalmente, fue también incorporada a la cultura romana.

Zeus: (equivalente romano: Júpiter) entre las representaciones del rey de los dioses griegos se encuentran: el bronce de Zeus hallado frente a la costa del cabo Artemisio (conocido como el *Zeus del cabo Artemisio*), en los primeros años del siglo V a. C.; o Zeus luchando con los gigantes, un relieve en el Gran Altar de Pérgamo, en la primera mitad del siglo I a. C.

a. C. (ANTES DE CRISTO)

1100-1000 a. C.
- Una serie de desastres naturales y provocados hizo que los pueblos de lengua griega emigraran a la costa occidental de Asia Menor, las islas del mar Egeo y la Grecia continental.

776
- Primeros juegos olímpicos

753
- Fundación de Roma

h. 650
- Primeras esculturas griegas de mármol a gran escala

h. 610
- Se inicia la técnica de pintura de vasos de figuras negras

580
- Templo de Artemisa en Corfú

530
- Se inventa la técnica de pintura de vasos de figuras rojas

490
- Los persas atacan Grecia (los atenienses derrotan a los persas en Maratón)

480
- Segundo ataque persa a Grecia; saqueo de Atenas (los persas son derrotados en Salamina)

470-450
- *Discóbolo*, Zeus del cabo Artemisio

470-456
- Templo de Zeus en Olimpia

450-420
- Doríforo de Policleto

447-432
- Se construye y ornamenta el Partenón

h. 340
- *Afrodita de Cnido* de Praxíteles

336-323
- Alejandro Magno conquista el antiguo Imperio persa e incluso más allá, en las estepas de Rusia, Afganistán y el Punjab

323-30
- Período helenístico

306-304
- Tres de los generales más capaces de Alejandro se reparten la mayor parte de su imperio: Antígono se hace cargo de Grecia y Macedonia, Ptolomeo de Egipto y el norte de África y Seleuco de Asia (los países asiáticos que constituyen parte del moderno Oriente Medio). Todos asumieron el título de reyes y se convirtieron en fundadores de tres dinastías (Antigónida, Ptolemaica y Seléucida)

263-241
- Pérgamo pasa a ser un reino independiente de los seléucidas

238-227
- Atalo de Pérgamo lucha con los gálatas y asume el título de rey

211
- Roma conquista Siracusa y se lleva obras de arte griegas, con lo que se inicia la fascinación por el arte griego

h. 197
- Inicio de las relaciones de los romanos con los reinos helenísticos, que acaban siendo absorbidos por el Imperio romano

166-159
- Gran Altar de Pérgamo

133
- El último rey de Pérgamo lega su reino a Roma

31
- Batalla de Accio: Octavio (conocido más tarde como Augusto) derrota a Antonio y Cleopatra VII, la última de la dinastía Ptolemaica

30
- Egipto es anexionado a Roma, con lo que se completa la absorción por Roma de los reinos helenísticos

27 a. C.-14 d. C.
- Augusto se convierte en emperador de Roma

13-9
- Altar de Ara Pacis, Roma

d. C. (DESPUÉS DE CRISTO)

h. 0 d.C.
- Nacimiento de Jesús

70
- Los romanos destruyen el Templo de Jerusalén

79
- Erupción del Vesubio (destrucción de Pompeya y Herculano)

79-81
- Emperador Tito

96-117
- Emperador Trajano

101-106
- Trajano conquista Tracia (la Rumanía moderna)

113
- Se completa la Columna de Trajano

107-108
- Tropaeum Traiani, Adamclisi, Rumania

117-138
- Emperador Adriano (esposo de la emperatriz Sabina)

161-180
- Emperador Marco Aurelio

180-192
- Emperador Cómodo
- Cómodo erige la columna de Marco Aurelio en honor de su padre

235-184
- Numerosos contendientes para ser emperadores de Roma
- La escultura queda relegada a los sarcófagos y al retrato espectacular

312
- El emperador Constantino se convierte al cristianismo

330
- La capital del imperio se traslada de Roma a Constantinopla

FUENTES DE INFORMACIÓN ESCRITAS

Enfrentarse a lo que ha sobrevivido del arte griego y romano es como entrar en un museo caótico en el que casi nada de lo que se exhibe tiene etiquetas y en el que las etiquetas existentes han sido apiladas sin orden ni concierto en montones desordenados. Tenemos los restos de obras de arte, edificios, esculturas, pinturas, vasos, mosaicos..., de los que casi nunca tenemos indicaciones de cómo se elaboraron, quién los hizo y con qué propósito.

Por suerte, además de estos objetos físicos, disponemos de algunas fuentes de información escritas: historias, biografías e inscripciones en piedra. Las obras literarias carecen de ilustraciones, y las piedras con inscripciones, que a menudo llevan el nombre de la persona a quien estaban dedicadas y el nombre del artista, son, por lo general, tan solo las bases sobre las que hallaban las estatuas que ahora se han perdido. Una tarea muy importante cuando se intenta entender el arte griego y romano es encajar lo que ha sobrevivido en registros escritos y lo que se ha conservado físicamente.

ALGUNOS AUTORES ÚTILES

Muchos autores antiguos mencionan, en ocasiones, algunas obras de arte. Por ejemplo, Vitruvio, quien vivió en tiempos del emperador romano Augusto, que reinó de 31 a. C. a 14 d. C., escribió un libro sobre arquitectura en el que trataba también de la pintura de su tiempo y hacía referencia a los primeros experimentos de Agatarco con la profundidad (*véase* pág. 106). Otros nos proporcionan fragmentos, como Aristóteles, quien, al analizar la poesía del siglo IV a. C., comparaba el estilo de algunos poetas con el de algunos artistas; o Josefo que, a finales del siglo I d. C., describió el botín que obtuvieron los romanos en el saqueo de Jerusalén en 70 d. C.

Sin embargo, hay dos antiguos escritores que, a diferencia de los demás, nos facilitan mucho más que pequeños retazos de información.

El primero de ellos es Plinio el Viejo. Era un polímata romano, interesado en todo. (La inmensidad de su curiosidad intelectual le costó la vida, ya que murió cuando estudiaba la catastrófica erupción del Vesubio en 79 d. C.). Escribió un libro enciclopédico, *Historia natural*, que era una obra descriptiva dividida en secciones sobre animales, vegetales y minerales. En una parte de la sección dedicada a los minerales, trata sobre las piedras y los metales utilizados por los escultores y los pigmentos a base de minerales empleados por los pintores, y esto le lleva a incluir una pequeña historia de la escultura y la pintura. Plinio trató sobre el desarrollo de las artes, las aportaciones de los diferentes artistas y algunas obras famosas en particular.

La segunda fuente importante de información es Pausanias. Era un viajero griego que vivió en el siglo II d. C. y que escribió una guía de Grecia dedicada a los turistas de aquel tiempo. Recorrió las ciudades y santuarios más importantes de la Grecia continental, anotando las cosas de interés y describiendo las obras famosas que vio. Dedicó largos párrafos a las pinturas de Polignoto, y a partir de sus descripciones los eruditos modernos descubrieron que Polignoto colocaba en sus pinturas unas figuras más altas que otras, y pudieron darse cuenta de que algunas pinturas de vasos eran reflejos de sus obras.

Tales autores nos ofrecen bastante información sobre la escultura y la pintura. Gran parte de ella procedía de fuentes griegas que databan del siglo V a. C. o incluso antes. En aquel entonces, los griegos se dieron cuenta de que en su arte habían creado algo completamente nuevo y notable, y estaban dispuestos a comentarlo. Incluso ya en el siglo VI a. C., algunos arquitectos habían escrito sobre sus obras, y sabemos que, en el siglo V a. C., el escultor Policleto redactó un tratado que explicaba los principios en los que se basó para crear su *Doríforo* (véanse págs. 36 y 37, izquierda), pero se debió esperar al siglo IV a. C. para que se escribieran historias de arte reales y se registraran numerosas anécdotas sobre los artistas. Por desgracia, gran parte de estos materiales se ha perdido, pero los fragmentos conservados por Plinio, Pausanias y otros autores posteriores nos han proporcionado una valiosa información que no habríamos podido conseguir de otro modo.

Aun así, sabemos, por desgracia, muy poco sobre las vidas y la personalidad de los artistas.

TEXTOS QUE IDENTIFICAN Y DATAN OBRAS DE ARTE

Plutarco, que vivió entre los siglos I y II d. C., escribió una biografía del estadista ateniense Pericles en la que menciona los edificios que fueron construidos bajo su mandato. Entre ellos está el Partenón (Plutarco, *Vida de Pericles*, 13, 31). Otras fuentes nos proporcionan datos sobre Pericles. Además, algunas inscripciones fragmentarias en piedra, datadas, detallan los costes de algunas de las esculturas que ornamentaban el templo. Basándonos en estas pruebas podemos sentirnos seguros sobre las fechas de las esculturas arquitectónicas que ornamentan el edificio (véanse págs. 54-55, 59, 62-63 y 120).

Luciano, que vivió en el siglo II d. C., ofrece una descripción detallada de varias obras de arte, entre las que se encuentra el *Discóbolo* de Mirón (véanse págs. 32 y 35), que diferencia otras estatuas sobre el mismo tema mediante la descripción siguiente: «[él] inclinado hacia delante en posición de lanzamiento, se vuelve hacia la mano en la que lleva el disco y tiene la rodilla izquierda ligeramente flexionada, como si quisiera estirarse después

del lanzamiento (*Philopseudes* [*El escéptico*], 18). Esto nos permite reconocer las copias romanas de esta obra. Además, Plinio (*Historia natural*, 34.57-58) nos dice dónde nació Mirón y quién fue su maestro, por lo que tenemos una idea bastante fidedigna de su cronología.

Datos fijos como este son útiles pero escasos. Cuando no se dispone de tales puntos de apoyo, las obras que parecen ser más antiguas por su estilo se datan con anterioridad y las que parecen más desarrolladas se datan más tarde, de modo que parezcan seguir una secuencia lógica. Si no existe ninguna confirmación posterior, esta cronología no puede considerarse como definitiva, pero este es el modo en que se ha construido la historia del arte griego con la engañosa clara secuencia que aceptamos tentativamente en la actualidad.

La datación de los monumentos romanos es, con frecuencia, mucho más fácil y, por lo general, más segura. Las fuentes escritas suelen atribuir ciertas creaciones a determinados emperadores, cuya cronología está documentada. A menudo, los mismos monumentos tienen inscripciones que definen cuándo fueron erigidos como, por ejemplo, la Columna de Trajano (*véanse págs.* 122 y 123).

De todos modos, la mayoría de las obras más bellas y elegantes que han sobrevivido (como el *Zeus del cabo Artemisio*, por ejemplo) se han hallado sin información sobre quién las creó o cuándo. Por otra parte, aunque podamos conocer los nombres de artistas famosos, casi nunca podemos atribuirles obras existentes, ya sean originales o copias.

BIBLIOGRAFÍA

Adam, Sheila, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, Thames & Hudson, Londres y Nueva York, NY, 1966

Bluemel, Carl, *Greek Sculptors at Work*, Phaidon, Londres, 1955

Boardman, John, *El arte griego*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002

Dunbabin, Katherine M. D., *Mosaics of Greek and Roman World*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999

Heynes, Denys, *The Technique of Greek Bronze Statuary*, Editorial Philipp von Zabern, Mainz/ Rhein, 1992

Kleiner, Fred, *A History of Roman Art*, Cengage Learning, Boston, MA, 2017

Kousser, Rachel, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture: The Allure of the Classical*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008

Ling, Roger, *Roman Painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991

— *Making Classical Art Process and Practice*, Tempus, Stroud and Charlestown, SC, 2000

Mertens, Joan R., *How to Read Greek Vases*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY, y Yale University Press, New Haven, CT, 2010

Pelagia, Olga (ed.), *Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006

Pollitt, J. J., *The Art of Rome c. 753 BC–337 AD: Sources and Documents*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1966

— *El arte helenístico*, Editorial Nerea, San Sebastián, 1998

Ritcher, Gisela M.A., *El arte griego*, Barcelona, Destino, 1980

Settis, Salvatore, *La colonna traiana*, Einaudi, 1988

Stewart, Peter, *The Social History of Roman Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006

Stierlin, Henri, *Hadrien et l'Architecture romaine*, Office du livre, Fribourg, 1984

Walker, Susan (ed.), *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt*, British Museum Press, Londres, 1997 y 2000

Williams, Dyfri, *Greek Vases*, British Museum Press, Londres, 1999

Woodford, Susan, *Introduction to Greek Art*, Bloomsbury, Londres, 2015

— *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003

Zanker, Paul, *Augusto e il potere delle Imagini*, Einaudi, 1989

ÍNDICE

Los números de página en cursivo hacen referencia a las ilustraciones

Adamclisi 155, 156, 157, 167
Adriano (emperador romano) 116, 167
Afrodita (véase también Venus) *123*, 159, 166; *de Capua* 86, 87, 94, 123; *de Melos* 94, 95; de Praxíteles (de Cnido) 84, 85, 87, 94
Agatarco 106, 168
Agripa 120, *120*
aleación 26
alegoría 116
Alejandro, Mosaico de 100, 101, *100-101*, 102
Alejandro Magno 83, 89, 92, *100*, 101, *100-101*, 102, 105, 106, 117, 150, 161, 162, 166
altar 76, 92, 93, 94, 119, 120, 161, 163, 166
amazona 125, *126-127*, 159
Anávisos, Joven de (kurós) 18, 19, 21, 162
anfiteatro 142, 143
ánfora 66, 67, 72, 72, 73, *73*, 74, *74*, 75
Antigónidos 161, 166
Aquiles 114, 159, 163; en mosaicos 146, 147, 148, 149, *149*; en un sarcófago 125, *126*, *127*; en vasos 70, 70, 71, *71*, 72, 72, 73, 73, 74, *74*
Ara Pacis 118, 119, *118-119*, 120, 121, 155, 166
Argos 35, 37
Aristódikos 19, 19, 21, 22, 28
Aristonothos 68, *68*, 69
Aristóteles 168
arquitectura 45, *46*, 47, 47, 63, 108, 137, 161, 168
Artemisa 48, 166
Artemisio (*Zeus del cabo de*) 29, *29*, 30, *30*, 31, *31*, 32, 35, 53, 163, 166, 170
Asia Menor 162, 166
Atenas 18, 19, 20, 22, 27, 28, 29, 30, 37, 38, 54, 59, 67, 69, 80, 159, 162, 166
Atenea 40, *40*, 50, 51, 54, 54, 57, *57*, *61*, 77, *77*, 93, 93, 94, 159
Atlas (metopa de Olimpia) 40, 56, 57, *57*, 117
Augusto (emperador romano) *112*, 113, 114, 119, 120, 166, 168
Áyax 70, *70*, 71, *71*, 72, *72*, 73, *73*, 74, *74*, 159, 163

bárbaros 92, 93, 122, 124, 125, 155
barroco 138, 139
batalla 60, 156, 159, 162, 166; de Alejandro y Darío 100, 101, *100-110*; de los dioses y los gigantes 48, *48*, 92, 92, 93, *93*; de los griegos y las amazonas 125, 126, *126-127*; de los griegos y los centauros 59, *59*; de los griegos y los troyanos 50, *50-51*; de los romanos y los dacios (rumanos) 122, *122*, *157*
biografías 168
bodegón 105, *106*, 108
Boscoreale 107, *107*, 132, *132*, 133, 135
Boscotrecase *128*, 136, *136*, 137, *137*
botín 121, *121*, 168
bronce 23, *24*, 25, 26, 27, *26-27*, 28, 29, *29*, 30, 30, 31, *31*, 32, 34, 35, 36, 38, 42, 88, 88, 89, 90, 91, 163; características mecánicas 25, 31

caballos (y jinetes) 37, 52, *52-53*, 53, 54, *54*, 63, *63*
caliza 13, 48, 56, 154, 156
centauro 59, *59*
ceramistas 69
cíclopes 68, *68*, 69, 163
Clitias 70, 71
Cnido (de Cnido) *84*, 85, 87, 94, 159, 166, véase Afrodita de Praxíteles

color en pintura (murales) 102, 109; en cerámica 70, 74, 162; en escultura 33, 33, 39, 41, 85, 121; en mosaicos 101, 102
Columna; de Marco Aurelio 123, 124, 124, 167; de Trajano 121, 122, 122, 123, 123, 124, 143, 155, 167, 170
columnata 61, 107, 133
Cómodo (emperador romano) 110, 117, 117, 123, 124
Constantino 167
contrapposto 38, 43, 85, 94, 96, 114, 159
copias, de esculturas 32, 35, 41, 43, 85, 87, 88, 90, 91, 97, 116, 160; de pinturas 100, 101, 104, 105, 108, 130, 131, 138; romanas de mosaicos 105, 106;
Corfú 48, 55, 77, 161
Crisaor 48, 48, 49, 49
cristianismo 159, 167

dacios 121, 121, 122, 123
Darío el Grande (550-486 a. C.), rey persa 162
Darío III (380-330 a. C.), rey persa 101
datación 169, 170
Delfos 56, 60
desnudo femenino 84, 84, 86, 87
Discóbolo 32, 32, 33, 34, 34, 35, 35, 166, 169
Dorífora 35, 36, 36, 37, 37, 85, 87, 89, 113, 114, 115, 160, 166, 169

Egipto (egipcio) 8, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 23, 89, 150, 161, 166
Electra 96, 96, 97
emperadores romanos véase Augusto, Cómodo, Constantino, Marco Aurelio, Tito y Trajano
encáustica 150, 151, 160
Enómao 52, 52, 53
escorzo 75, 76, 80, 100, 102, 160
Esfronio 75
Estímides 75, 75, 76, 80
Exequias 71, 72, 72, 73, 74, 76

Fauno danzante 88, 88
figuras; negras 69, 70, 70, 71, 72, 72, 73, 73, 74, 75, 166; rojas 74, 74, 75, 75, 76, 76, 77, 77, 78, 78, 79, 79, 160, 166
Filo 154, 155
filósofos 80, 106, 113
firmas 69, 160
fondo blanco 80, 80, 81, 160
friso 47, 47, 60, 60-61, 61, 62, 160; del altar de Zeus en Pérgamo 82, 92, 92, 93, 93, 164-165; del Ara Pacis 118, 118-119, 119, 121; del Partenón 61, 62, 62, 62-63, 63, 116, 119, 120, 120

gálata(s) 90, 90, 91, 91, 92, 93, 166
Gea 94, 161
gigantes 48, 68, 69, 82, 92, 93, 93, 94, 118, 161, 163, 165
gorgona 48, 48
greco-macedonio 89

hebreo 152
helénico 161
helenístico 89, 90, 93, 97, 117, 161, 161, 166
helenísticos, reinos 89, 90, 97, 161, 166; reyes 117, 161
Heracles 117, 161
Herculano 131, 139, 143, 167
Hércules 44, 56, 57, 57, 58, 58, 117, 117, 161
Hespérides (manzanas de las) 56, 57, 57, 117, 117
Ilíada 67, 68, 159
ilusión (ilusionista), pintura 65, 80, 105, 133, 134, 138, 162
incisión 70, 71, 160

Jerusalén 120, 152, 162, 167, 168
judíos 152

Kritios, Efebo de 10, 20, 20, 22, 22, 23, 27, 28, 28, 31, 32, 53
kurós 12, 13, 18, 18, 19, 19, 161

lámpara de siete brazos (menorá) 121, 152, 153, 153, 162
lápida, tumba 19, 67, 154, 155
lápitas (metopa del Partenón) 2, 59, 59
Leda 84, 85
Leonardo da Vinci 85
leyenda (legendario, mitológico) 78, 116, 125, 159, 161, 163
Licomedes 147, 148, 149, 159, 163
Livia (en Prima Porta), Villa de 134
Luciano 169

Macedonia 89, 102, 161, 166
Manzanas de las Hespérides 56, 57, 57, 117, 117
Maratón, batalla de 162, 166
Marco Aurelio (emperador romano) 123, 124, 167
Medusa 48, 49
menorá 121, 152, 153, 153, 162
metopa(s) 40, 46, 47, 56, 56, 57, 57, 58, 58, 59, 59, 60, 62, 117, 155, 156, 157, 161
Milo, Venus de 94, 95
Marón 32, 34, 160, 169, 170
Misterios, Villa de los 133, 134
momias, retratos de 150, 151
monumentos 67, 119, 124, 127, 153, 156, 170
mosaicos 98, 100, 101, 100-101, 102, 104, 105, 106, 106, 146, 147, 148, 149, 168
mural, pintura 67, 77, 131

Nicias 85, 130, 131
novilla (en el friso del Partenón) 62, 62

Odiseo 67, 68, 108, 109, 163
Odiseo 68, 68, 108, 147, 148, 159, 163
Ofrendas 17, 56, 152, 153
Olimpia 40, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 62, 78, 117, 161, 166
Orfeo 78, 78

paisaje 79, 102, 108, 109, 109, 133, 134, *134-135*, 136, 137, *137*
Palomas bebiendo (mosaico) 105, 106, *106*
paneles, pintura de 130, 131, 133, 138, 139, 150, 162
Parrasio 80
Partenón 169; friso 61, 62, *62*, 62-63, 63, 116, 119, 120, *120*; frontón 54, *54-55*, 55, 94; metopas 2, 58, 59, 59, 161, 162
Pegaso 48, *48*
Pélope 53, *53*
Pentesilea 125, 126, *126-127*, 159
Pérgamo 89, 92, 93, 94, 105, 106, 161, 163, 166
Pericles 169
persa 92; guerras 27, 89, 162, 166; Imperio 89; reyes 101, *101*, 162
Perséfone 103, *103*
Perseo 48, 130, *130*, 131, *131*
pigmentos 150, 160, 168
pintura de género 108, 163
Pireico 105
Platea 162
Plinio 168, 169, 170
Plutarco 169
Policleto 35, 36, 37, 43, 85, 87, 113, 114, 115, 160, 166, 169
Polignoto 77, 78, 79, 80, 169
Pompeya 33, 107, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 143, 147, 148, 167
Poseidón 54, 55
Praxíteles 84, 85, 94, 166
Príamo (rey de Troya) 48, 76, *76*, 77, 163
Prima Porta, estatua de Augusto *112*, 113, 119; jardín en la Villa de Livia 134, *134-135*
procesión(es) 61, 62, 118, 119, 120, 121, 155
profundidad 80, 101, 106, 108, 132, 139, 143, 160, 163, 168
proporciones 13, 19, 22, 54, 122, 153
Ptolomeo (ptolomeos) 161, 166
punto de fuga 108

Rafael 85, *85*
Renacimiento 85, 87, 125
retratos/arte del retrato 108, 113, 126, 150
río, dioses del 53, 55

Sabina (esposa del emperador Adriano) 116, *116*, 167
Salamina 162, 166
sarcófago 125, 126, *126-127*, 163
Sardes 152, 162
seléucidas 161, 166
Sición, tesoro de 56, *56*, 57, 59
silueta 67, 69, 71, 102, 160
sinagoga 152
Sofón, tesoro de 60, *60-61*
sombreado 80, 150, 162
Sosos 105, 106

Tierra, diosa de la, *véase* Gea
Tito (emperador romano) 115, *115*, 120, 121, 167
Tito, Arco de 120, 121, *121*
toro (metopa en Olimpia) *44*, 57, 58, *58*, 63
torso 16, 35, 37, 38, 85, 87, 94, 114, 160, 163
Trajano (emperador romano) 121, 122, 123, 124, 143, 155, 156, 167, 170
tridimensional 75, 80, 133, 137, 150
troyano/Troya 48, 76, 77, 125, 147, 159, 163

Vaso François 70
vasos, pintura de 68, 73, 77, 79, 166, 169
Venus (*véase* Afrodita) 43, 94, 96, 116, 159; de *Milo* (*Afrodita de Melos*) 94, *95*; Genetrix (Venus Genetrix) 43, *43*, 96, 116
Vergina 102, 103
vestiduras, ropas 38, 41, 42, 43, 55, 61, 85, 87, 92, 93, 96, 116, 120, 155
Vesubio 131, 143, 167, 168
Vettii (Casa de los) 138, *138*, 139, 140-141
Victoria 94, 123; de Alejandro contra Darío III 101, *100-101*; de los atálidas contra los gálatas 92; imagen de la (en la Columna de Trajano) 123, *123*
vidrio (en mosaicos) 162
Vitruvio 80, 168

Zeus 56, 57, 58, 94, *94*, 162, 163, *del cabo Artemisio 24*, 29, *29*, 30, *30*, 31, *31*, 32, 35, 53, 163, 166, 170; en el Gran Altar de Pérgamo 92, *92*, 93, *93*, 94, 163, 164
Zeuxis 80

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

S superior, **i** inferior, **c** centro, **iz** izquierda, **d** derecha

2 British Museum, Londres; **4-5** DEA/L.Pedicini/Getty Images; **10** Museo de la Acrópolis, Atenas; **12i** The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY; **12s** British Museum, Londres; **14-15** SueBird; **18s** Peter Horree/Alamy Stock Photo; **18d** Marie Mauzy/Scala, Florencia; **19s** The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY; **19d** Adam Eastland/Alamy Stock Photo; **20** Museo de la Acrópolis, Atenas; **22** Marie Mauzy/Scala, Florencia; **23** The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY; **24** Leemage/Getty Images; **26-27** Sue Bird; **28, 29, 30** Leemage/Getty Images; **31** Susan Woodford; **32** B. O'Kane/Alamy Stock Photo; **33** Melvyn Longhurst/Alamy Stock Photo; **35** Susan Woodford; **36** Adam Eastland/Alamy Stock Photo; **37iz y izne** Susan Woodford; **37b** Museo Archeologico Nazionale, Atenas; **39s** PhotoScala, Florencia/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín; **39d** De Agostini/Getty Images; **40** Nicola De Carlo/Alamy Stock Photo; **43** Erich Lessing/akg-images; **44** Nicola De Carlo/Alamy Stock Photo; **46-47** Sue Bird; **49** DEA/G. Dagli Orti/Getty Images; **50-51s** Vanni Archive/Getty Images; **50-51i** Sue Bird; **52-53s** Vasiliy Vervenda/123RF; **52i** Sue Bird; **54-55** Bibliotheque Nationale de France, París; **56** DEA/G. Nimatallah/Getty Images; **57, 58** Nicola De Carlo/Alamy Stock Photo; **59** British Museum, Londres; **60-61** De Agostini/Getty Images; **62-63, 63i** British Museum, Londres; **64** Interfoto/Alamy Stock Photo; **66** Leemage/Getty Images; **68** DEA/G. Dagli Orti/Getty Images; **70** Heritage Image Partnership/Alamy Stock Photo; **72** Photo Scala, Florencia; **73, 74** Museum of Fine Arts, Boston/Scala, Florencia; **75** Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Múnich; **76** Photo Scala, Florencia; **77** Interfoto/Alamy Stock Photo; **78** Photo Scala, Florencia/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín; **79** DEA/G. Dagli Orti/Getty Images; **80** De Agostini/Getty Images; **81** DEA/G. Dagli Orti/Getty Images; **82** PHAS/Universal Images Group/Getty Images; **84s** Nimatallah/akg-images; **84d** Royal Collection/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2019; **86** Photo Saliko/CC-BY-3.0; **88** Photo Scala, Florencia; **90** Simon Rawles/Alamy Stock Photo; **91** Shirley Kleszon/Alamy Stock Photo; **92, 93** PHAS/Universal Images Group/Getty Images; **95** Musee du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Thierry Olivier; **96** Leemage/Getty Images; **98** Accor Photo Collection/Alamy Stock Photo; **100-101** Museo Archeologico Nazionale, Nápoles; **103** Art Collection 2/Alamy Stock Photo; **104** Accor Photo Collection/Alamy Stock Photo; **106** DEA/G. Dagli Orti/Getty Images; **107** The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY; **109** De Agostini Picture Library/akg-images; **110** Andrés de Luca/Getty Images; **112** Musei Vaticani, Roma; **115** Granger Historical Picture Archive/Alamy Stock Photo; **116** Carole Raddato; **117** Andrés de Luca/Getty Images; **118-119** Andrea Jemolo/Electa/Mondadori Portfolio/Getty Images; **120** Musee du Louvre, París; **121** Matthew Ragen/123RF; **122** Mircea Costina/Alamy Stock Photo; **123** akg-images; **124** Stefano Ventura/REDA & Co./Alamy Stock Photo; **126-127** Paul Williams/Alamy Stock Photo; **128** The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY; **130** DEA/G. Nimatallah/Getty Images; **131** Accor Photo Collection/Alamy Stock Photo; **132** The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY; **133** Kristyna Henkeova/123RF **134-135** Eric Vandeville/akg-images; **136, 137** The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY; **138** David Hiser/National Geographic Image Collection/Alamy Stock Photo; **139** Photo Scala, Florencia – cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo; **140-141** Eric Vandeville/akg-images; **142** Adam Eastland/Alamy Stock Photo; **144** British Museum, Londres; **146** Richard Purkiss/akg-images; **149** BeFore Archive Images/Alamy Stock Photo; **151** British Museum, Londres; **152** Sue Bird; **153** Exploración arqueológica de Serdes/Presidente y miembros del Harvard College; **154s** Gloucester Museums Service; **154d, 156** Sue Bird; **157** Susan Woodford **164-165** PHAS/Universal Images Group/Getty Images

-

Para Lèo, Felix y Mia
Por llevar el pasado al futuro

-

BLUME

Título original *Greek and Roman Art*

Diseño April
Edición Caroline Brooke Johnson
Documentación iconográfica
Sally Nicholls
Traducción Alfonso Rodríguez Arias
Revisión de la edición en lengua española
Josep Maria Rovira Gimeno
Catedrático
Universitat Politècnica de Catalunya
Coordinación de la edición
en lengua española
Cristina Rodríguez Fischer

Primera edición en lengua española 2020
Primera edición en formato electrónico, 2020

© 2020 Naturart, S.A. Editado por BLUME
Carrer de les Alberes, 52, 2.ª, Vallvidrera
08017 Barcelona
Tel. 93 205 40 00 e-mail: info@blume.net
© 2020 Thames & Hudson Ltd, Londres
© 2020 Texto Susan Woodford

I.S.B.N.: 978-84-18459-20-7

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea por medios mecánicos o electrónicos, sin la debida autorización por escrito del editor.

WWW.BLUME.NET

Cubierta anterior: Perseo y Andrómeda, de Pompeya, cerca de Nápoles, probablemente copia de una pintura de Nicias, h. 340 a. C. (detalle de página 130). Museo Archeologico Nazionale, Nápoles

Portada: lápita combate con un centauro, metopa del Partenón de Atenas, h. 447-438 a. C. (detalle de página 59). British Museum, Londres

Páginas 6-7: fresco de jardín con pájaros, siglo I a. C., Casa del Bracciale d'Oro (Casa del brazalete de oro), Pompeya, cerca de Nápoles, 200 x 275,3 cm

Inicios de capítulo: página 10 *Efebo de Kritios*, h. 480 a. C (detalle de página 20). Museo de la Acrópolis, Atenas; **página 24** Zeus del cabo Artemisio, h. 460 a. C. (detalle de página 30). Museo Archeologico Nazionale, Atenas; **página 44** Heracles luchando con el toro de Creta, metopa del templo de Zeus en Olimpia, h. 460 a. C. (detalle de página 58). Louvre, París; **página 64** El secuestro de Troya, h. 500-490 a. C. (detalle de página 77). Museo Archeologico Nazionale, Nápoles; **página 82** Gigante, parte del friso del Gran Altar, Pérgamo, h. 180-150 a. C. (detalle de página 93). Pergamon Museum, Staatliche Museen, Berlín; **página 98** Músicos callejeros, copia firmada por Dioscórides de Samos como musivario, h. 100 a. C. (detalle de página 104). Museo Archeologico Nazionale, Nápoles; **página 110** Cómodo como Hércules, finales del siglo II d. C. (detalle de página 117). Musei Capitolini, Roma; **página 128** Pequeño paisaje flotante en un mural romano de la Villa imperial, Boscotrecase, cerca de Nápoles, finales del siglo I a. C. (detalle de página 136). Metropolitan Museum of Art, Nueva York, NY; **página 144** Retrato de momia, h. 160-170 d. C. (detalle de página 151). British Museum, Londres; **páginas 164-165** Zeus combate a los gigantes, parte del friso del Gran Altar, Pérgamo, h. 180-150 a. C. (detalle de página 92). Pergamon Museum, Staatliche Museen, Berlín

Juegos
Carro
Escultur
Columna
Figuras de tamaño natural
Santuario
Ritmo
Mecenas
Drama
Atenienses
Mold
Enca
Grecia
Contra
Roma
Espacio
Columnata
Macedonia

Muscular
Emoción
ra
Conservación
de Trajano
Frontón
Tensión
Creativo
Atenea
Fastuoso
Columnas
limpia
Bronce
eado
nto
Sarcófago
pposto
Metopas
Jardín
Retratos
Persas
Ara Pacis
Partenón
Cíclopes
Grabado
Brillantez

-

«Una guía nítida, clara y, sobre todo, orientada al arte griego y romano, desde la evolución de la escultura hasta las técnicas detalladas de la pintura de vasos y de murales».

-

Natalie Haynes

Preservamos el medio ambiente

- Reciclamos y reutilizamos.
- Usamos papel de bosques gestionados de manera responsable.

ISBN 978-84-18459-20-7

9 788418 459207

BLUME